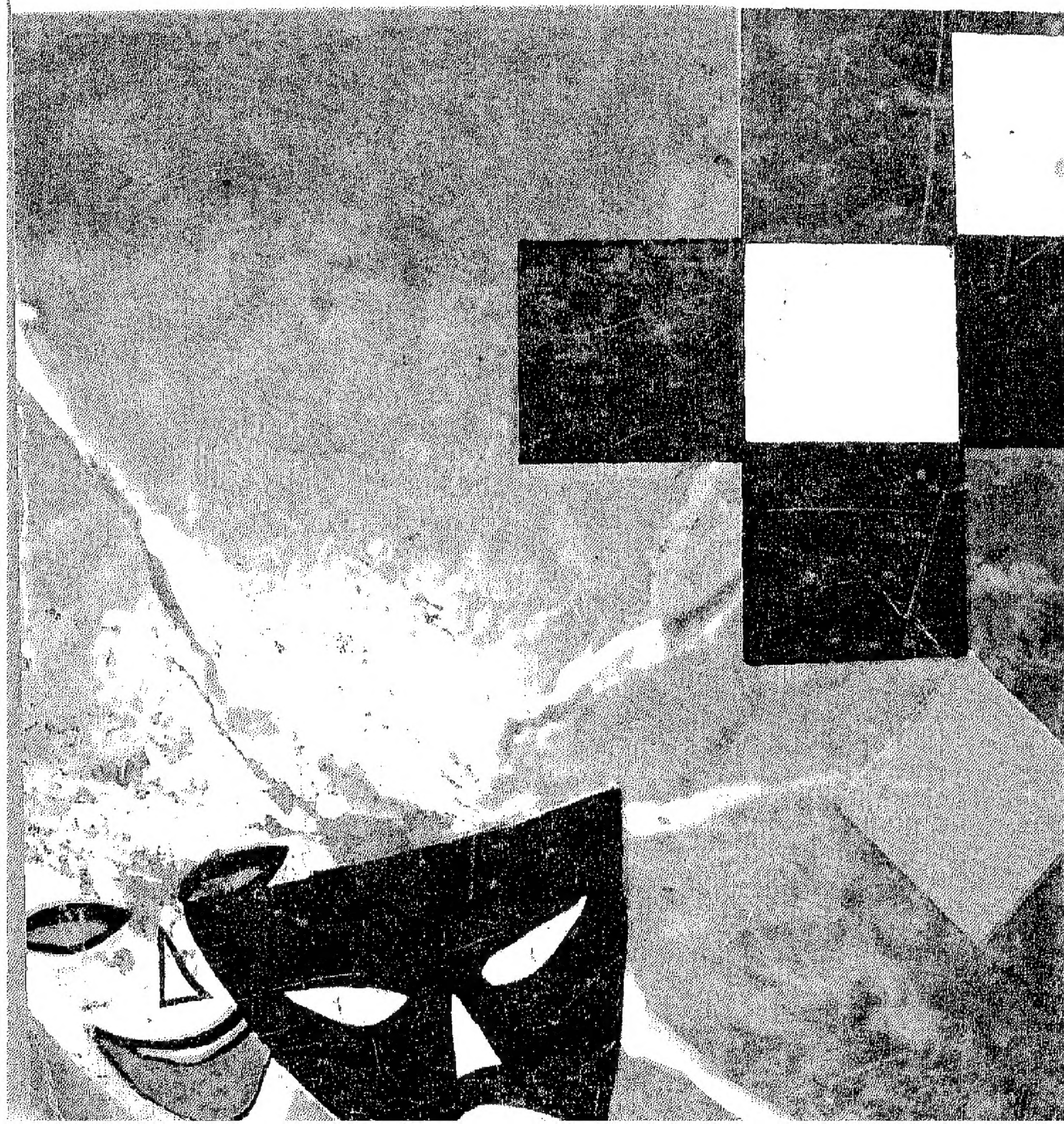


ديا أحمد العشري

المسرحية السياسية في الوطن العربي

191



اقرا

تصدر أول كل شهر

[٥١٦] - أكتوبر - ١٩٨٥

رئيس التحرير صلاح منتصر

د. أحمد العشري

المسرحية السياسية في الوطن العربي



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

على سبيل التقديم

لما كان الإبداع الأدبي والفني في أى فترة حضارية، معادلاً للتعبير - (المباشر - أو غير المباشر) - عن هذه الفترة الحضارية، ولما كانت فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وحتى معاهدة السلام. تعد من الفترات الدقيقة والسريعة التغير في تاريخنا المعاصر، مما يعمل على إبراز أهميتها لذا - كان المسرح - من خلال علاقته الحميمة بالمتلقى - والمسرح السياسى بالذات، من أهم الإبداعات التى تفاعلت مع فترة ما بعد النكسة..

وعليه كان لزاماً علينا لدراسة المسرح السياسى فى الوطن العربى، فى فترة ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، أن نعلم للإشارة للواقع الحضارى العربى، بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ومدى تأثير هذا الواقع على المسرح السياسى، بأنواعه من مسرح تحريضى مباشر يطرح كثيراً من السياسة وقليلاً من الفن، عامداً إلى مشاركة الجمهور ومخاطبة عقولهم، ثم المسرح الملحمى الذى يعتمد إلى التغريب ومخاطبة العقل وكسر أى إسهام أرسطى، ثم المسرح

التسجيلي الذي يعتمد على الحقائق والوثائق والإحصاءات، ثم يعرضها بشكل فني مستخدماً أسلوب المسرح الشامل من تمثيل وغناء ورقص ومايم وموسيقى.. إلخ.. وأخيراً مسرح الإسقاط السياسي، والذي يعتمد إلى الإبعاد، سواء أكان إبعاداً مكانياً أو إبعاداً زمانياً في التاريخ أو اللجوء إلى قالب الفانتازيا والأسطورة حتى ينجو كاتب مسرح الإسقاط من عوائق الرقابة. ويعد هذا النوع (مسرح الإسقاط السياسي) من أرقى أنواع المسارح السياسية. حيث يطرح كثيراً من الفن وقليلًا من السياسة وقليلًا من المباشرة.

وقد أشرنا في دراستنا إلى أثر نكسة يونيو ١٩٦٧ في إبداعات الكتاب المسرحيين في الوطن العربي. وأثر المسألة الفلسطينية وموقف الكتاب منها، واستمرار القضية والتعبير عنها. ثم أشرنا إلى أعمال مسرحية تنادى بالحرية كأعمال مقاومة ملتزمة. وعلى هذا يمكن القول: إن على الفكر السياسي أن يتحرك داخل نطاق الفن المسرحي وحدوده ومنطقه وبنائه الخاص، بمعنى أن السياسة عليها أن تكتسب من خلال الفن دلالات إنسانية عامة، وإلا أصبح أثرها محدوداً، أو مسطحاً ووقتياً.

لقد تعرضنا إلى نكسة يونيو، أسبابها ونتائجها وردود أفعالها على الواقع العربي والإسرائيلي، وأثر كل ذلك على المسرح السياسي، معددين الآراء التي ناقشت أسباب النكسة على اختلاف اتجاهاتها

وأيدىولوجياتها، ورؤية العرب في مكوّن الشخصية الإسرائيلية، ثم رؤية الإسرائيليين إلى مكوّن الشخصية العربية، ثم رؤية العرب أنفسهم إلى مكوّن الشخصية العربية، مع الإشارة إلى قضية الحرية والديمقراطية وأسطورة الحاكم والأعوان في بعض بلدان العالم الثالث.

ولعل هذه هي المرة الأولى التي يقوم فيها باحث بالسياحة في كواليس مسرحنا السياسى العربى من المحيط إلى الخليج.
والله الموفق.

المطعم في: ٢٩/١٢/١٩٨٣ م.

د. أحمد العشرى

الواقع الحضارى العربى

فى البداية أعترف صراحة أنى لست رجل سياسة ولا أدعى مقدرتى على التحليل السياسى، ولكن لما كان موضوع دراسة المسرح السياسى فى الوطن العربى، لا بدّ وأن تكون له خلفية حضارية انطلاقاً من أن المسرح السياسى إفراز حضارى فى فترة زمنية معينة، كان لازماً علىّ أن أحاول أن أدرس الواقع الحضارى العربى فى فترة التناقضات، وهى الفترة الواقعة من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى أواخر السبعينات متناولاً دراسة الواقع الحضارى (بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية) وعناصر أو محاور أساسية تتمثل فى أحداث هامة أثرت فى هذا الواقع الحضارى أو كانت إفرازاً لهذا الواقع، وأهم هذه المحاور هى : قضية فلسطين، ونكسة يونيو ١٩٦٧، وعبور أكتوبر، وقضية الحرية فى العالم العربى. ولم تكن نكسة يونيو ١٩٦٧ وليدة لحظة بعينها بل كانت نتيجة لتراكمات عديدة على كل المستويات وعلى كل الجبهات العربية فلقد تصاعدت الأخطار فى الربع الأول من عام ١٩٦٧ ولا شك فى أن

هذا التصاعد على الجبهتين العربية والإسرائيلية كانت له مبرراته، لكنها على الجانب الإسرائيلي، كانت تستمدّ مناصرة مباشرة من موقف الولايات المتحدة الأمريكية، التي كانت تواجه مرحلة هامة من مراحل تدهور نفوذها العربي في منطقة الشرق الأوسط. بالإضافة إلى أن عامل الوقت كان هو أحد الدوافع لتدبير العدوان وشن الحرب من جانب إسرائيل، خصوصاً بعد إغلاق مضائق تيران قبيل الخامس من يونيو ١٩٦٧، والذي كان له ردّ فعل كبير على المستويين العربي والإسرائيلي، فالملاحظ أن العرب قد ساعدوا من حيث يعلمون أو لا يعلمون على دفع المؤسسة العسكرية الإسرائيلية في الاندفاع نحو الحرب، إذ أن الحركة المسرحية الخاصة بإغلاق مضائق تيران كانت قد ألهبت حماس الرأي العام العربي إلى أبعد حدّ فاشتدّ التيار العاطفي الكاسح، بالإضافة إلى أن الدين كان يدعم هذا الموقف، وأخذ مشايخ المسلمين وبطاركة المسيحيين، يندّدون بإسرائيل.

ويمكن القول باختصار: إن نكسة يونيو ١٩٦٧ كانت قد بدأت عام ١٩٤٨ وأسهمت فيها كل الحكومات البيروقراطية والديكتاتورية، ومن ثم أسهمت فيها أيضاً وبدرجات متفاوتة كل القيادات الجاهيرية المتسلّقة والتي تحولت إلى قوى يمينية ذيلية أحياناً، تتعقب الأحداث للاستفادة منها هذا؛ على الجوانب الإقليمية أو المحلية، أما على الجوانب الدولية العربية، فقد كانت العلاقات

العربية في هذه الفترة في حالة من التفسخ لم تعانها من قبل. فضلاً عما ذكرنا من أن الأوضاع الداخلية في أيّ من الدول العربية لم تكن تسمح إطلاقاً بتصاعد الأخطار نحو الحرب مع إسرائيل والتعجيل بها، وعلى هذا فالنكسة قد جاءت وليدة مجموعة متشابكة من الظروف الموضوعية والذاتية الداخلية، والخارجية، بالإضافة إلى الأوضاع الطبقية التي سنتحدث عنها في حينها. ولا يمكن إغفال الجانب السياسى والعسكرى، لذلك فإن أية محاولة لإرجاع النكسة إلى ظرف دون آخر، أو إلى سبب دون آخر، ربما يكون من شأنه أن يحجب الرؤية الشاملة للمسببات الحقيقية للنكسة.

ويمكن القول إن النكسة التي أودت بالعرب في يونيو ١٩٦٧ قد لقنتنا درساً باهظ الثمن، لأن ما يدور في الجبهة الداخلية العربية لا يمكن فصله عما تنتهى إليه الأمور في الجبهة العسكرية، فالسلبات والنواقص في الجبهة الداخلية لها انعكاسات مباشرة على مصير المعركة ضدّ العدوان الخارجى، وعليه فهل تتحرر العقلية العربية من الطائفية والعشائرية التي أدّت بصورة أو بأخرى إلى نكسة يونيو التي لا نغالى إذا قلنا إنها من أقسى ما واجهناه في تاريخ عملنا الثورى.

ونستطيع أن نردّ الصدمة التي أصابت الوجدان العربى من أثر نكسة يونيو ١٩٦٧، إلى اعتبارات عديدة لعل أهمها ما قامت به

« أجهزة الإعلام^(١) » من دور هام في هذا المجال متمثلاً في التضخيم في قوة واستعداد الجيش العربي وقدرته على سحق إسرائيل في فترة وجيزة مع تصويرها للقوة اليهودية على اعتبار أنها مجموعة من العصابات اليهودية المشتتة، والتي لا يجمعها سوى الدين اليهودي والفكر الصهيوني بكل ما يمثله من جوانب متطرفة وعدوانية لا تكون شعباً منسجماً ولا تجمعاً متكاملًا، وهي غير قادرة على الدخول مع العرب في معركة فاصلة، ووصل هذا الاتجاه إلى أقصى مداه على يد بعض الكتاب العرب المحافظين الذين أكد أحدهم استناداً إلى المنهج المعيب في تفسير « الشخصية الإسرائيلية^(٢) »، على

-
- (١) وعلى العكس نجحت أجهزة الإعلام الإسرائيلية نجاحاً ملحوظاً في تأييد عدوانها على البلاد العربية عام ١٩٦٧ عن طريق حملة دعائية قوية فرضت على العالم وجهة النظر الإسرائيلية وذلك في غياب تام لوجهة النظر العربية والتي زاد من تشويهها بعض التصريحات غير المسؤولة لعدد من الزعماء والمسؤولين العرب مما دفع إسرائيل لاستغلال هذه التصريحات في جانبها لكسب الرأي العام العالمي وتصوير إسرائيل كحمل وديع تريد القوة العربية الضخمة أن تلقيه في البحر، انظر السيد يس، الشخصية العربية (بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨١) ص ٩١.
- (٢) طرح الدكتور حسن ظاظا، سمات الشخصية الإسرائيلية، وهي متمثلة في التعصب العنصري حول أسطورة خاصة بالأعراق والأنساب والتعصب الديني حول شريعة اعتبرها اليهود خاصة بهم لأنهم شعب الله المختار، وحتمية الصراع وفناء اسم العالم أمام إسرائيل. انظر: الشخصية الإسرائيلية، عالم الفكر العدد الرابع، المجلد العاشر ص ٣٠.

ضوء تاريخ اليهود منذ أقدم العصور، إلى أن هؤلاء اليهود يحجمون عن لقائنا وجهاً لوجه وأن إسرائيل تستطيع أن تتحمل من الهوان ما لا يطيقه بشر ولا تدخل معنا في صدام مباشر بالسلاح، وأن أسلحة اليهود مهما تعاظم شأنها، لا تكفى للقضاء على ما في طبيعتهم من جبن أصيل، ويرد السيد يس، أسباب الصدمة العربية بعد نكسة يونيو إلى عاملين أساسيين حيث يقول:

« في يقيننا أن جسارة الصدمة التي أصابت الوعي العربي تردّ إلى عاملين أساسيين أولهما: تضخم صورة الذات العربية نتيجة للأوهام التي زرعت في أذهان الجماهير العربية عن القوة التي لا تقهر للقوات المسلحة العربية. وثانيهما: المحاولات الدعائية المنظمة التي أسهم فيها عدد من المثقفين العرب الذين يفتقرون إلى النظرة العلمية، والتي حاولت بدأب الإقلاق من خطر العدو الإسرائيلي والاستهانة بقدراته ورسم صورة مزيفة لحقيقة أوضاعه الاجتماعية والسياسية والعسكرية».

ولقد عشنا جميعاً الفترة التي أعقبت نكسة يونيو ١٩٦٧، حيث تبارى المفكرون العرب الذين ينتمون إلى اتجاهات سياسية (متباينة)^(١) لتفسير الهزيمة، منهم من قال بأن سبب الهزيمة هو البعد

(١) إن نجاح إسرائيل في يونيو ١٩٦٧ وراءه تاريخ طويل من العمل الدائب وتضامن يهودي مدهش داخل البلاد وخارجها، وتجد عكس هذا في البلاد =

عن الدين، ومنهم من قال إن العامل الحاسم في الهزيمة يرجع إلى التطور التكنولوجي الإسرائيلي والتخلف العربي في نفس المجال، ومنهم من وجدها فرصة سانحة للهجوم على الاشتراكية. غير أن أهم التفسيرات وأخطرها قاطبة هي تلك التي تتعلق بتشريح الشخصية المصرية بوجه خاص والعربية بوجه عام، كما يرى السيد يس حيث يقول:

«لقد ركزت هذه التفسيرات التي وجدت سندًا قويًا لها في واقعة الهزيمة الساحقة، على السلبيات (والفردية والمظهرية والفهلوية والافتقار إلى المبادأة والعجز عن العمل الجماعي)^(١) ومن ناحية أخرى أغرقنا التحليلات الاجتماعية للمجتمع العربي التي صورته لنا مجتمعًا تقليديًا يقوم على اعتبارات القرابة أكثر من اعتبارات الإنجاز والكفاءة، مجتمعًا يتكون من مجموعة من الأميين الذين يعجزون بحكم وصفهم عن استيعاب العلم والتكنولوجيا. وبعبارة موجزة قدمت لنا صورة بالغة الكآبة للشخصية المصرية وفي نفس

= العربية حيث المعارك الجانبية، والعداوات المذهبية المزعومة، ونجار السياسة والأيدولوجيات المتباينة.

(١) يمكن القول إن هذه السلبيات ليست سمات ثابتة في المجتمع العربي، وإنما هي تغلب على طبقة البورجوازية الصغيرة والبيروقراطية الجديدة من أفراد الطبقة الوسطى، ولا تنطبق بشكل شامل على مجتمع الفلاحين (فسمه التفاخر بالأصل والحسب وسمه الحزن والتغنى بالماضى كلها سمات بورجوازية).

الوقت رسمت لنا صراحة وضمناً صورة مسرفة في المبالغة عن الشخصية الإسرائيلية العصرية (التكنولوجية)^(١) المتقدمة». ولقد تركزت هذه التيارات التي فسرت السبب في هزيمة يونيو ١٩٦٧ والتي اهتم بها بعض الباحثين من وجهة النظر العربية في ثلاثة تيارات..

يعرضها السيد يس كما يلي:

- ١ - التيار العلماني الليبرالي: ويرى أن سبب النكسة يتمثل في الجمع بين الدين والدولة، ويدعو هذا التيار لتجاوز النكسة عن طريق فصل الدولة عن التنظيم الديني فصلاً مطلقاً وتدريب العقل وتنظيمه بالإقبال على العلوم الوضعية والتجريبية، كما يدعو إلى أن يتم الإصلاح عن طريق الإصلاح التطوري لا عن طريق الثورة، وأن يعتمد على مبادرة القادة الذين يدفعون إلى الإصلاح دفعاً.
- ٢ - التيار الإسلامي الديني، وينطلق هذا التيار أساساً من التسليم بعظمة الإسلام كعقيدة وشرعية ويقرر أن سبب الهزيمة يكمن في تخلي العرب عن دينهم، والانتصارات في عرف هذا التيار ليست رهينة بالقوة المادية، وإنما هي نتيجة للأفضلية الروحية.

(١) نحاول الهوى الاستعماري والإسرائيلية إعاقه أى تقدم ثقافى علمى فى الوطن العربى، وآخر هذه المحاولات ضرب المفاعل الذرى العراقى.

٣ - التيار الثورى : ويمكن القول إن النعمة الرئيسية فى كل الكتابات التى تشكل التيار التقدمى الثورى فى تفسير أسباب الهزيمة، هى ضرورة القيام بثورة شاملة تؤدى إلى إجراء تغييرات جذرية فى جميع مجالات الحياة العربية.

إن هذه التيارات الثلاثة التى تنحصر فيها أسباب النكسة من وجهة نظر عربية ليست كافية تمامًا لحصر أسباب نكسة يونيو فثمة تساؤلات أخرى حول أسباب الهزيمة كلها متباينة أشدّ التباين ولا تبرز إلاّ وجهة النظر الايديولوجية لأصحابها، لذلك سوف نغض النظر عن طرحها، ولكى تكتمل الصورة بشكل موضوعى، يجدر بنا أن ننظر إلى وجهة النظر الأخرى «المعادية»^(١) التى طرحها الدكتور (يهو شفاط هركابى) حيث لخص تيارات خمسة لأسباب الهزيمة العربية فى يونيو ١٩٦٧، حيث يقول:

إن أهم التيارات التى طرحت لتفسير أسباب الهزيمة تتمثل فى تيارات خمسة هى:

١ - التيار الإصلاحى : ويؤكد أن الهزيمة جاءت نتيجة ضعف أساسية فى الإنسان وفى المجتمع وفى أنظمة الحكم العربية، وفى

(١) يردد الأدب الصهيونى الدعائى، الأساطير عن قدرة الفرد الإسرائيلى سواء فى الانتاج أو فى الحرب، فى العلم أو فى الفن. وفى مقابل ذلك يصور الفرد العربى ككائن جاهل مستكين متأخر أهوج، وغير قادر على الفعل.. كما يرى الدكتور سعد الدين إبراهيم.

العلاقات بين الدول العربية، وعلى ذلك يدعو أنصار هذا التيار إلى ضرورة إجراء تغييرات جذرية وعميقة على الصعيدين الاجتماعي والسياسي وينبغي العمل على خلق الإنسان العربي الجديد عن طريق إصلاح التعليم وتجديد الثقافة وإدخال النظم العصرية الحديثة، اعتماداً على التطوير التكنولوجي، كل ذلك مع إضفاء الليبرالية على أنظمة الحكم.

٢ - التيار الثوري: هذا التيار مع اعترافه بوجود نقاط ضعف جذرية، إلا أنه يحمل أنظمة الحكم المسئولية في المقام الأول، وهو يدعو إلى الثورة الشاملة باعتبارها الحل الأساسي للمشكلة بما يتضمنه ذلك من ضرورة التخلي عن القيم التقليدية.

٣ - التيار الإسلامي: ويرى أنصاره أن المجتمع العربي قد ضعف نتيجة ابتعاده عن «الإسلام»^(١) وأن حل المشكلة يتمثل في

(١) لقد قال الرئيس الراحل عبد الناصر في خطابه لدى افتتاح الدورة الثانية لمؤتمر الاتحاد الاشتراكي العربي يوم ٢٨/٣/٦٩ «لقد كان بين القوات المسلحة من قال بأنه لم تكن ثمة معركة بيننا وبين إسرائيل، وأنه ربما كان ما حدث في خلال معركة ١٩٦٧ هو بإرادة الله لأن ننظر إلى مساوئنا ولنعمل على تقويمها ولنسير على الطريق المستقيم. وواضح وقتها أن الفئات الشعبية تناصر التيار الإسلامي».

العودة إلى الدين وذلك من شأنه أن يحقق الانتصار على إسرائيل.

٤ - التيار الحكومي : (وخاصة جمهورية مصر العربية) وهذا التيار يعترف بالضعف الداخلي ولكنه يركز على التقليل من قيمة الهزيمة ومن أهميتها، ويميل إلى إلقاء تبعة الهزيمة على غاتق ظروف عارضة، ويرى أنها نتيجة أخطاء يمكن التغلب عليها وإصلاحها، والحل عنده لا يتمثل في نظام الحكم كما تتطلب الاتجاهات السابقة ولكن «يمنح الثقة للقيادة السياسية»^(١) ويدعو لتقوية نظام الحكم.

٥ - تيار «فتح» ومنظمة التحرير الفلسطينية : والفكرة الرئيسية التي يصدر عنها هذا التيار أن وجود إسرائيل هو سبب الضعف العربي كله، وما دامت إسرائيل قائمة فإن كل علاج للإصلاح الداخلي يقوم به العرب هو عبث، ولذلك ينبغي تعبئة كل الجهود لمحاربة إسرائيل وبعد الانتصار يمكن للعرب أن يفرغوا لبرامجهم الإصلاحية.

هذه هي بعض الآراء، التي فسّرت أسباب الهزيمة، سواء أكانت

(١) تحاول السلطة الحاكمة في بعض البلاد العربية بعد النكسة أن تقول إن هدف إسرائيل هو تغيير أنظمة الحكم في بلادهم، وأن من يطالب بالتغيير إنما يخدم أهداف إسرائيل.

عربية أم غير عربية، في اتجاهات ثلاثة رئيسية هي، أسباب عسكرية: تتعلق بكل الأبعاد العسكرية في المعركة، وأسباب سياسية: تتعلق بالافتقار إلى الوحدة القومية بين البلاد العربية، بالإضافة إلى الاعتماد غير المجدى على «القوى الكبرى»^(١) يمينية كانت أم تقدمية، غربية أم شرقية، والاتجاه الثالث: يتمثل في الأسباب الاجتماعية التي تتعلق بالأبعاد النفسية والاجتماعية والحضارية في المجتمعات العربية التي أدت إلى الهزيمة، ويؤكد هذه الاتجاهات تلك التساؤلات التي يطرحها كميل حوا، حيث يقول: «من الذى هزم. هل هزمت أمة أم مجرد طبقة أو قائد؟ هل هزم شعب، أم هزمت نظرية وخط سياسى؟ هل هزم العرب أم هزم بعض العرب، وانتصر «عرب» آخرون؟ هل هزمت سلبيات العرب أم إيجابياتهم، وما الذى حدث تمامًا؟ هل إن بقعة الزيت اتسعت، أم أن السيف اقترب من القلب؟ هل خسرنا معركة أم خسرنا حربًا؟ هل خسرنا حربًا أم خسرنا ثورة؟»

والواضح أن هزيمة العرب فى يونيو ١٩٦٧، هى هزيمة على كل

(١) لقد انقسم العرب إلى قسمين، قسم يلقى اللوم على الذين اطمأنوا إلى التأيد العسكرى والسياسى للسوقييت وتحملهم المسئولية فيما حدث، ولولا هذا لقامت أمريكا بحل القضية منذ وقت طويل، ومارست ضغطها على إسرائيل، واحتلت المسألة الفلسطينية مكانًا ثانويًا فى اتهامات الزعماء العرب نتيجة لخلافاتهم حول أى معسكر يتبعون.

المستويات، فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقياً، قبل أن يهزموا عسكرياً.. فمن الناحية السياسية، كانت الديكتاتورية سمة مميزة في بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيوني في ١٩٦٧، ولا سيما الديكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضي والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حاداً،

والواضح أن هزيمة العرب، في يونيو ١٩٦٧، هي هزيمة على كل المستويات فلقد هزم العرب، قبل يونيو، لقد هزموا أخلاقياً، قبل أن يهزموا عسكرياً..، فمن الناحية السياسية، كان الديكتاتورية سمة مميزة في بعض أنظمة الحكم العربية، ثم زادت بعد العدوان الصهيوني في ١٩٦٧ ولا سيما الديكتاتورية العسكرية، وازدادت الأزمات وازداد التناقض بين الماضي والحاضر واتخذ هذا التناقض شكلاً حاداً، لدرجة أنه لم يكن لدينا مجال في ١٩٦٧، للتعلل بما كان يتعلل به العرب في الماضي من رجعية للفتات السياسية الحاكمة أو الافتقار إلى التسليح خصوصاً وأن نكسة يونيو، جاءت بعد حوالى تسعة عشر عاماً من هزيمة عام ١٩٤٨، وكانت هذه الفترة كافية جداً، للسماح للحكومات العربية، للاستعداد لمواجهة إسرائيل. لكن يبدو أن المواجهة، كانت مواجهة إعلامية ودعائية من جانب العرب مما أدى إلى النتيجة المعروفة في يونيو ١٩٦٧. فلقد صرح الرئيس عبد الناصر، بأنه لا ترهبنا أمريكا وتهديداتها، فتيار الثورة

التحريرية العربية الجارف لا يمكن بحال أن توقفه أساليب التهديد والضغط والابتزاز الأمريكية، لا يمكن أن توقفه التحركات الأمريكية المريبة نحو البحر الأحمر، ولا التصريحات الحمقاء لقائد الأسطول السادس. لقد عاشت الأمة العربية، جواً من الكذب والخداع، فالصحف، ودور الاذاعة، ومعظم أجهزة الإعلام، كانت وظيفتها، هي الكذب وتضليل المواطن العربي، بالإضافة إلى أن العناصر الإعلامية كانت لا تمتلك الرصيد التاريخي علمياً ونفسياً لأعمال وتحركات العدو والرد عليه بالمنطق العلمي المقنع، بل كانت تكرس كل طاقاتها كأبواق مديح أو ذم لهذا الشخص أو ذاك في الوطن العربي، حتى باتت أجهزة تأليه للشخصية «الفردية»، أكثر من كونها أجهزة إعلام يجب أن تخدم وتوجه الجماهير الواسعة وتسهم في زجّها بمعركة الشرف، ولكن أجهزة الإعلام استقطبت المعارك الداخلية وتجاهلت معركتنا مع الاستعمار والصهيونية. وقد عكست مؤتمرات القمة العربية صورة ظاهرية من التضامن العربي، نجحت إسرائيل في استغلالها، بالإضافة إلى بعض التصريحات العربية وإظهار الدول العربية في تضامنها هذا في شكل الدول المعتدية التي تبغى سحق إسرائيل وإلقائها في البحر، وبذلك تهيأ الرأي العام العالمي - وخاصة الغربي - لقبول مزاعم إسرائيل بحققها في الدفاع عن النفس ورد العدوان قبل وقوعه.

ولقد دأب الزعماء العرب وأجهزة الإعلام على تأكيد القوة

العسكرية للعرب لأن: للعرب تفوقاً في السلاح الذي تم شراؤه
لهدف إزالة إسرائيل، وأن كفة العرب في ميزان الطاقة البشرية وفي
ميزان القدرة العسكرية هي الراجحة بدون شك، بقي أن تتخذ
الحكومات العربية القرار باستعمال الطاقة البشرية والقدرة
العسكرية هذه، لتصبح هي الراجحة أيضاً. إن الاستهانة بقوة العدو
قد فعلت في هزيمة يونيو أكثر مما فعلته قوة العدو نفسها فما كان
للعرب أن يستهينوا بقوة عدوهم لولا إصرافهم في الثقة بأنفسهم
إصرافاً بلغ حدّ الغرور وجعلهم غير قادرين حتى على مواجهة العدو
بالغضب الذي يستحقه. فالحرب ذروة من ذرا الشعور الإنساني
الجماعي بالعداوة، ومن ثم كان من نتيجة الاستهانة انتكاسة العرب
في يونيو ١٩٦٧، لأن العرب لم يدركوا تحديات العصر، ولا الأطماع
الأجنبية على اختلاف أنواعها أملاً في إبقاء الوطن العربي على
ما عليه من فرقة وتخلف طمعا في استغلال ثرواته وإبقائه في حالة
من التبعية المستمرة، فإذا تعاظم استقلال البلد العربي، تكون
الدسائس وأشكال التخريب السرية إلى حدّ وضع الانقلابات
الداخلية أو الحرب الأهلية كما حدث في لبنان. ولنتأكد ذلك إشارة ،
دون تفصيل ، نرجع إلى الفترة التي سبقت حرب يونيو ١٩٦٧
لنرى تشابك الأحداث المحلية والعربية والدولية وتداخلها، فهناك
محاولات إسرائيل لتحويل مجرى نهر الأردن في عام ١٩٦٣، ثم
تفاقم حرب اليمن التي لا يعرف الكثير أهميتها حتى الآن. وقيام

منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٦٥، وانتفاضة الضفة الغربية في ١٩٦٦، والصدامات السورية الأردنية والصدامات السورية الإسرائيلية ١٩٦٧/٦٦. ومع هذا التراكم الكبير في التناقضات المعقدة، وجدت منطقة الشرق الأوسط نفسها تجلس على كومة من الديناميت السياسي الجاهز للتفجير. ولقد جاءت شرارة التفجير سريعا عندما قامت إسرائيل بتشجيع ودعم أمريكيين بإشعال نار حرب الخامس من حزيران يونيو ١٩٦٧.

لكن الحق يقال إن الهزيمة العربية في يونيو ١٩٦٧ لم تكن فقط نتيجة للمؤامرات الاستعمارية الخارجية، فقط بل ربما تكون وبالدرجة الأولى نتيجة التفكك والتسيب الذي أصاب الأمة العربية داخليا، ونتيجة للقهر والديكتاتورية التي تمارسها السلطات الحاكمة على شعوبها في بعض الدول العربية، فمثلاً في مصر انشغل عبد الناصر بمعالجة الأوضاع الداخلية ومنها تصفية هؤلاء الذين يعارضون التدخل المصري في اليمن. وفي الأردن انشغل النظام الأردني بالقضاء على القوى الوطنية واعتقال قيادتها التي كانت تسعى لإيجاد جبهة وطنية تقدمية، وقامت انتفاضات شعبية كبيرة في الضفتين الشرقية والغربية إثر الاعتداء على قرية السموع تندد بتخاذل السلطة، وعدم التزامها بتقرير السياسة العربية الدفاعية. ويندد المفكر قسطنطين زريق، فيقول:

«إن أولئك الذين ينتظرون أن تتحرر فلسطين بسرعة، أو أن يتم

محو آثار العدوان بعمل عسكري من قبل حكم قام بانقلابين في فترة أسبوعين في إحدى الدول العربية (المقصود بذلك العراق) أو من قبل دولة سرحت ٤ آلاف ضابط خلال أربع سنوات (سوريا) أو من قبل دولة أخرى ظلت تفاخر طيلة الوقت بأن لديها قوة فائقة لم تثبت جدارتها ساعة الامتحان (الجمهورية العربية المتحدة). إن الذين ينتظرون ذلك هم بلاشك أغبياء أو أنهم يخدعون أنفسهم لإيجاد وسيلة يهربون بها من الواقع والحقيقة».

. وفي المغرب وبعد الدستور الجديد في ١٩٧٢ ظلت عملية استبعاد الحرية والقانونية والدستورية والعدالة السياسية، لأن الحرية التي كان يحلم بها المواطنون بأن عهد الاستقلال سيحققها لهم، اختفت سواء في مجال الرأي والفكر والكتابة أو في مجال العمل والتنقل والاختلاط والتجمع والتمتع بالحقوق الضرورية للمواطنين كما يشير الدكتور سيد حامد النساج. وقد نبهت صحيفة العلم المغربية إلى ضرورة سماع الرأي الآخر والكف عن اضطهاد الحريات حيث تقول في عددها رقم ٨١٠٣ الصادر بتاريخ ١٩٧٢/٩/٤ :

«إن المشاكل التي يتخبط فيها المغرب لا يحلها اضطهاد الرأي، والحكومة التي تشغل نفسها بالاضطهاد عن حل المشاكل، إنما تتنكب السبيل القويمة لتزيد على المشاكل القائمة مشكلة أخرى هي كبت الرأي الوطني، وهي بذلك تعطي الدليل في الداخل والخارج على نموذج آخر من سياستها وهو اضطهاد الحريات العامة وعلى أنها

تخشى الرأى الوطنى الذى تجمهر ببعض مطالبه وبيعض آرائه، وعلى أنها تودّ أن تبقى فى سياسة برهنت الأيام على أنها سياسة فاشلة فلتصمت الصحافة أو تتكلم فإن الرأى العام يستطيع أن يتكلم بما لا يستطيع منعه رقيب ولا مصادرة».

ويستمر الحال فى المغرب من قهر ومصادرة واعتقال، وحتى عام ١٩٧٥ كانت معظم الكتابات تنوّه بفساد الحكم اللاديمقراطى، وتطالب بصفة دائمة بضرورة الحرص على تثبيت دعائم الديمقراطية ضماناً لحرية الفرد المغربى الذى عانى كثيراً من القهر والاعتراب داخل إطار المجتمع الذى يعيش فيه، والجماعة التى يتعامل معها، بحيث لا تطفى حرية الفرد، على حرية الجماعة. وهذا ما تؤكد صحيفه العلم المغربية، حيث تقول:

والذين يأملون فى حكم غير ديمقراطى، أو فى حكم اعتباطى يهد بعد نجاحه، لنظام ديمقراطى، إنما يسلكون بأصنافهم الثلاثة، سبيل مغامرة لن تحقق سلامة حكم ولا استقراره ولن تمنح الأمد الكافى لظهور نتائج ما قد يقوم به هذا الحكم اللا ديمقراطى من أعمال. أن الأوان إذن أن نفكر بنضج فى الأساس الذى يجب أن يقوم عليه الحكم فى المغرب. ولن يكون هذا الأساس إلا الديمقراطية السليمة».

إننا نعيش فى عالم، شاعت فيه سياسات القهر والقتل، التى

تتبعها بعض الحكومات العربية، ففي بعض الدول التي تسودها أنظمة حكم، تدعى الشعبية وتمثّل الشعب، في هذه الدول بالذات، طرأ جوٌّ من العزلة البعيدة بين الشعب والحكم. وبرغم أن ممارسة شئون الدولة في البلدان العربية، كانت على الدوام وقفا على فئة قليلة، فلقد ظهر قدر من التطّلع إلى ما يسمى بمشاركة الشعب، إلى حدٍّ ما، في النشاطات السياسية المتعلقة بمرحلة الانتقال السياسي، ولكن نصيب هذا التطّلع، كان خيبة أمل تامة. فالبيروقراطية العربية، في النظامين الرأسمالي، والاشتراكي، خلقت طبقة انتهازية تبغى الخير لنفسها، وتتلون بمختلف الألوان، وتتحوّل بتحوّل الظروف. فإن كان الحكم ملكيًّا، تشكّلت البيروقراطية على صورة حاشية تدفع وتمنع. وإن كان عسكريًّا، ظهرت في هيئة ناصحين ومستشارين، وإن كان ديمقراطيًّا اشتراكيًّا، حولته إلى عقيدة مجمدة في قوالب وشعارات تكون هي من سدنتها، همّها أن تعزل الحاكم عن الشعب، ومع هذا، فلا تزال القضية الاجتماعية مطروحة بدرجة واضحة ولا يمكن تجاهلها، لأن معظم البلاد العربية ما تزال تعاني في كثير من العلاقات الاجتماعية المتخلفة، ومن الأوضاع السياسية والاقتصادية والثقافية، غير الإنسانية سواء بتأثير الطبقات الحاكمة التي ما تزال تضغط على قمة الهرم الاجتماعي، أو بتأثير بقايا نفوذ هذه الطبقات بعد عزلها من مراكز السيطرة السياسية أو بتأثير طبقات جديدة، ناشئة.

وتنتشر في بلاد «العالم الثالث»^(١) حيث الحكم الفردي هو القاعدة العامة التي لا توجد لها إلا استثناءات قليلة، أسطورة الحاكم الذي لا يعرف، وفي أغلب الأحيان يروجها النظام الحاكم ذاته، أو المتعاطفون معه، والمستفيدون منه، كما أن الحاكم نفسه قد يلجأ إليها في نهاية المطاف، حين لا يبقى في الإمكان إخفاء فضائح ما، سياسية كانت أو مالية أو جرائم إنسانية أو تصرفات إرهابية، عندئذ، تعلو الأصوات التي تعمل على نفي التهمة عن الحاكم وتلصقها بالمحيطين به كمجموعة من الأشرار، لا يكتفون بارتكاب جرائمهم بل يخفونها عن الحاكم ويصورون الأحوال دائماً بصورة وردية، وما داموا هم وحدهم الذين يستطيعون الوصول إلى الحاكم، فإن هذا الأخير يظل على غير علم بممارستهم التي تشوه صورته أمام الناس دون قصد منه، كما يقول الدكتور فؤاد زكريا إذ تنتشر أسطورة الحاكم الذي لا يعرف عندما يضطر أنصار الحاكم الفرد، إلى الاعتراف بوجود تناقض صارخ في تصرفاته، ويعجزون عن تفسير هذا التناقض فهو من جهة يبدو حاكماً وطنياً صامداً في وجه الأعداء يتبع سياسة تستهدف مصالح الشعب وخاصة فئاته الكادحة، ولكنه من جهة أخرى يسجن بلا حساب، ويعتقل

(١) في بلاد العالم الثالث، تكون سيادة ملامح البورجوازية الصغيرة هي الغالبة، وتتمثل في الزرد، والتقلب، ضيق الأفق، الهرب من الواقع.

بلا دليل، ويضرب بيد من حديد جميع معارضيهِ ولا يسمع لصوت
بأن يرتفع إلاّ صوته وصوت حاشيته، وهو باختصار يفرض رؤيته
دون أن يترك هذه الرؤى تأتي من القاعدة الشعبية وتتبع من
حريتهم وقناعتهم.

وأحيانا يكون العكس، بأن تلصق كل الجرائم إلى الحاكم الفرد،
أما الأعوان، فهم معذورون، لأن كل السلطات في يد الحاكم الفرد.
ويرى الدكتور/فؤاد زكريا أن الأسطورتين متناقضتان وقع فيها
شعبنا العربي، حيث يقول:

«ولكن المشكلة الحقيقية في الأسطورتين لا تكمن في تناقضها
فحسب، بل إنها تمثلان وهماً كبيراً وقعت فيه شعوبنا العربية،
وما زالت معرضة للوقوع فيه، والأدهى من ذلك أن الأسطورتين
أصبحتا تقدمان وكأنهما من طبائع الأشياء، ومن ضرورات السياسة،
وترددان وكأنهما محاولة لتفسير ظواهر تبدو غير قابلة للتفسير على
أى نحو آخر، وأعني بها: كيف يكون الحاكم وطنياً وطاقية في
الوقت ذاته؟ وكيف يكون التابع فاضلاً، وشاهداً على الظلم».
ولكن يجب العلم بأن الحاكم الصالح، الذي يخدعه رفاقه، أكذوبة
كبرى لسبب بسيط، يتمثل في أن الحاكم نفسه هو الذي يختار
معاونيه وهو قادر على تغييرهم، ولولا أنه موافق على أفعالهم وعلى
أسلوبهم في التعامل، ما أبقاهم في مناصبهم لحظة واحدة. ومعاونوه،
إما أن يكونوا من طرازه، أو من طراز شبيه به والنظرة الفاحصة

للأمر تدلنا على أن الحاكم المتسلط يعرف كل شيء عن معاونيه، وعن انحرافاتهم وتجاوزاتهم، ولكنه يصمت لأنهم يخدمون أهدافه، أما إذا خالفوا أوامرهم فإن الملفات المحفوظة تخرج من الأدراج وتبدأ الفضائح، وهكذا فإن الحاكم هنا يعرف، ولكنه لا يستخدم معرفته لمنع الضرر عن الشعب، بل يوظفها من أجل إحكام سيطرته على معاونيه. ومن هنا تكون المصلحة الذاتية أقوى من مصلحة الشعب أو المجموع، وهنا يتحول الحاكم إلى طاغية، أقسى من الملوك، ويؤكد أرسطو هذا الرأي، فيقول:

«رسالة الملك الخاصة أن يسهر على أن أرباب الأملاك لا يصابون بأي ضرر في ثروتهم، ولا الشعب بأي إهانة لشرفه. أما الطاغية فعلى الضد... لم يك لينظر في الشؤون العامة إلا إلى منفعة الشخصية. غرض الطاغية هو الاستمتاع، وغرض الملك هو الفضيلة. من أجل ذلك في معرض الطموح يفكر الطاغية على الخصوص في المال، وأما الملك فيفكر على الخصوص في الشرف، وحرس الملك يتألف من المواطنين، وحرس الطاغية من الأجانب». ومن هنا، وعلى حسب قول أرسطو، نرى في بعض البلدان العربية حكاماً أقسى من الملوك والظغاة، وليس خافياً أن بعضهم يستخدم حرساً من الأجانب، فهم على حسب قول أرسطو، حكام ظغاة. فمن المسلمين من أباح دم المسلمين، ورتب لهم في ساعات الشدة وأيام المحنة، من المأجورين لإزهاق أرواحهم، ونسف

منشأتهم. والعجيب أن هذا القتل لم تسلم منه فئة دون أخرى،
فعاشت الشعوب في خوف من بطش حكامها فلم يخافوا على شيء،
لأنهم لا يملكون أي شيء. والعجيب أن الاضطهاد والسجون شملت
جماعات مختلفة المشارب، فالإخوان المسلمون عانوا منها، مثلما عانى
منها الشيوعيون. فكان الفرع هدفًا لذاته. ولعل أول ما يمكن أن
يلاحظ سياسيًا، هو الفراغ الهائل لدى أجهزة الحكم العربية. فلقد
وقع الحكم في بعض الدول في عزلة عن الجماهير الشعبية وأصبح
يعيش وحده متقوقعًا في واد والجماهير تئن وتجبوع في واد آخر.
فالنظام لا يفهم من الحكم إلا التحكم والسيطرة والاستبداد،
ويقصر إدراكه عن أن يفهم أن مسئولية الحكم تنبع من إتاحة
الفرصة للشعب كي يحكم نفسه بنفسه. ويمكن أن نضرب مثالاً من
الغرب الأقصى، حيث يعلن الدستور الجديد، الذي أعلن على
الشعب في مارس ١٩٧٢، تأكيدًا لهذا القول، في الفصل التاسع
والعشرين من الباب الثاني، كما أورده الدكتور سيد النساخ:
إن الملك أمير المؤمنين، والممثل الأسمى للأمة ورمز وحدتها،
وضامن دوام الدولة واستمرارها، وهو حامى حمى الدين والساھر
على احترام الدستور، وله صيانة حقوق وحريات المواطنين،
والجماعات والهيئات، وهو الضامن لاستقلال البلاد، وحوزة المملكة
في دائرة حدودها الحقة.

وكثيراً ما تنشأ الحركات الاجتماعية العدوانية، نتيجة إحساس

المواطن بالاضطهاد والامتهان أو الهزيمة إزاء السلطة الغاشمة، وتشكل هذه المشاعر وغيرها من مشاعر الإحساس بالنقص لدى المواطن الخلفية لكثير من الحركات العدوانية، وقد تكون تربيتنا الاجتماعية، وعاداتنا فيها من الإعاقة لتقدمنا كأمة، أكثر مما قد تعوقها السياسة. فنحن العرب، وكشخصية قومية، لها من الصفات النفسية والاجتماعية والحضارية ما يتسم بالثبات النسبي في بعض الصفات كالتواكل والسلبية وانعدام المبادرة، وهي سمات تكمن وراء العجز العربي الذي كشف عن نفسه على المستوى السياسي والعسكري والاجتماعي في معارك يونيو ١٩٦٧ وكتميز لشكوكها بالنسبة للقوميات الأخرى. ولنحاول، أن ندرس مكون هذه الشخصية القومية^(١)، ولنعرف تأثيرها ورد فعل النكسات عليها حتى يتسنى لنا دراسة إبداعاتها الدرامية السياسية، كانعكاس وكتعبير عن هذه الشخصية العربية في الظروف المختلفة.

وبرغم أن موضوع الشخصية القومية ليس من الموضوعات التي يتفق حولها الباحثون، إلا أن هناك شخصية عربية تعبر عن أمة عربية واحدة، كما يرى السيد يس حيث يقول:

(١) يرى الدكتور/ فرج أحمد فرج، أنه عند دراسة الشخصية العربية، يجب أن نرفض العودة بها إلى النمط القبلي الرعوي الزراعي ويجب أيضا ألا نقفز إلى نموذج غريب مستورد مقطوع الصلة بتاريخها وتراثها.

«إن الشخصية العربية تقوم على دعامتين أساسيتين : نمط أساسى للإنتاج نما وتطور في البلاد العربية كلها وفق مراحل متشابهة. وبناء فوقى واحد أبرز عناصره الخبرة التاريخية المشتركة، واللغة العربية والتراث الثقافى المشترك. وتتميز الشخصيات الإقليمية المختلفة في الوطن العربى، بحكم تميز التكوين الاقتصادى الاجتماعى لكل منها. بعبارة أخرى تفرد التاريخ الاجتماعى لكل شخصية إقليمية يكسبها سمات فريدة، لا توجد في شخصيات إقليمية أخرى.

.....
فهناك سمات للشخصية المصرية، ليس ضروريا تواجدها في الشخصية العراقية أو التونسية».

ومن هذا المنطلق يكون من الخطأ أن نعمم سمات الشخصية العربية، لأنها تختلف فيما بينها وفقاً لاختلاف نمط الإنتاج السائد في كل بلد عربى على حدة، بالإضافة إلى أن الممارسات السياسية والاجتماعية والحضارية في مجتمع ما، هي التى تحدّد في التحليل النهائى نوعية الشخصية الإقليمية، بعبارة أخرى، تحدّد الأيديولوجية والثقافة السياسية البارزة، بالإضافة إلى طرق التربية الاجتماعية وأشكال السلطة في المجتمع ورد فعل الأفراد تجاهها، كل هذه العوامل من شأنها أن تساعد على تحديد السمات الأساسية للشخصية القومية. ويمكن القول، إن القيم التى يقوم عليها النظام السياسى في الأمة العربية هي قيم سلفية مغلقة، لا مستقبلية منفتحة،

بمعنى أن التخطيط غير وارد في حياتنا العربية وأنها كثيراً ما تلجأ إلى الماضي عند التكرسات، وأخيراً يأتي حكمنا على الأشياء من خلال العرف والعادات والكتب المقدسة، فقيمنا فورية لا منهجية. فسريراً ما نتحمس لبعض القضايا وسريراً ما يفتر الحماس متكئين على الأحلام وليس على الواقع، وعليه فكثيراً ما تتناقض تصرفاتنا مع أهدافنا، لأننا ننظر إلى الأمور بمنظار قريب وبشكل مطلق. لكن من المسلم به أن الهدف الوحيدى مهما انتابه من ذبذبات يظل إطاراً جوهرياً من إطارات التنمية فى الوطن العربى،... ، وأن الوحدة - هدفاً وأملاً - تمثل حقيقة موضوعية تنعكس فى تراث تاريخى وسيكولوجى حتى فى الفكر والوجدان والتراث الحى والمصير المنشود، ولكن هذا لا يمنع التيار الحضارى الواحد الذى يمكن أن نصفه بكلمات قليلة، والذى يتمثل فى الاهتمام بالقضايا المصرية الواحدة، وعلى رأسها مثلاً القضية الفلسطينية، ولكننا لا نريد أن يقتصر العمل المسرحى والفنى، خصوصاً المسرح السياسى العربى، على السياسة وحدها، لأن بناء المستقبل العربى لا يكون عن طريق السياسة وحدها، بل عن طريق بناء الإنسان الحضارى وفى رأس اهتماماته الشوق إلى الحرية والعدالة الاجتماعية ومحاربة الاستعمار ومنع الاغتراب الاقتصادى الذى يعيشه المواطن الكادح، وقبل كل ذلك النظر إلى المسألة الفلسطينية، بما يتناسب والشهامة العربية. ويجدر بنا الآن، أن نشير إلى موقف بعض الدول العربية، من القضية

الفلسطينية، في فترة الانتكاسة العربية بعد يونيو ١٩٦٧. ففي الأردن: فقد صرح الملك حسين، في ١٩٦٦/١١/٢٥ أنه: بالنسبة لقضية الفدائيين فموقفنا نابع من مؤتمرات القمة العربية، وتعليمات القيادة الموحدة، فلو كان إرسال الفدائيين سياسة عربية، فلماذا لا ينطلقون من سيناء وغزة وسوريا. أما مصر، فموقفها يتلخص، في أنها رأت ضرورة الإعداد وحشد جهود الأمة العربية لخوض معركة مصيرية ضد إسرائيل، كذلك فقد أيدت مصر صيغة منظمة التحرير الفلسطينية بدرجة أكبر وأوضح، عن صيغة فتح البدائية.

أما سوريا، فقد أيدت منظمة فتح تأييداً كاملاً، بل وزودتها بالمدد والعون المتنوع، وأيدتها إعلامياً، بأن أذاعت بلاغاتها من إذاعة دمشق بشكل مستمر، ولا يمكن إخفاء أن سوريا كانت تتحرك في تأييدها لفتح والعمل الفدائي من واقع مناداتها بشن حرب تحرير شعبية ضد إسرائيل. أما الجزائر، ومن خلال تجربتها الذاتية التي خاضتها في حرب التحرير الجزائرية، فقد رأت أن الطريق، هو شنّ حرب العصابات، ومن هنا كان دعم الجزائر الكبير لفتح، والسماح لها بافتتاح مكتب في الجزائر العاصمة.

أما لبنان، فلم يكن موقفها حماسياً بل إنها رأت أن أعمال فتح الفدائية سوف تخلق أزمات على الحدود في أوقات غير مواتية للعمل العربي، وتنتزع المبادرة من الدول العربية.

وقد قامت لبنان بعمليات مطاردة وقمع ضدّ الفدائيين الفلسطينيين، ودورياتهم العائدة من الأرض المحتلة، بل وقامت بتعذيب بعض الفدائيين حتى الموت، مثل الفدائي الفلسطيني طلال كعوش.

وعلى هذا فلقد أثبت مسار القضية الفلسطينية في الساحات العربية والدولية أن المساحة التي تفصل بين الرفض العربي للاعتراف بشرعية الصراع العربي الإسرائيلي، كصراع مصير ووجود، ورفض مواجهته، وبين القبول أو الوصاية العربية الدائمة سياسياً قد أتاح الفرصة، لقوى دولية كبيرة، للنفوذ إلى المنطقة وإحكام سيطرتها، ومن هنا خسر العرب وحدتهم وتضاربت الآراء حول العمل الفدائي، فلم تكن فلسطين وحدها كأرض مقسمة بين عرب ويهود، بل إن القضية الفلسطينية، قد قسمت، بين الأيديولوجيات العربية، فتميعت القضية الفلسطينية بواسطة العرب أنفسهم.

وثمة رأى يرى، أن على العرب العمل في مجال القضية الفلسطينية، في خطّين متوازيين أولاً: العودة إلى إحياء قضية تحرير فلسطين، والخطوة الأولى في هذا السبيل تكون بتحرير ممثلي الشعب الفلسطيني من الأحضان والوصاية العربية، وبتحرير قضية التحرير من النفوذ العربي ذاته. وثانياً: التعامل مع الصراع العربي الإسرائيلي تعاملًا واقعيًا لأن حرب يونيو التي «انتصرت فيها

إسرائيل»^(١) انتصارًا كبيرًا، سبّطرت فيه خلال ستة أيام، على أرض

(١) إنه من الأنسب أن نلخص الموقف العام للحكومة الإسرائيلية بالنسبة لمستقبل الأرض العربية المحتلة، حتى نهاية عام ١٩٦٧، بما يأتي:

(أ) رفض العودة إلى خطوط الهدنة لعام ١٩٤٩، (أي رفض الانسحاب كليًا من الأراضي العربية المحتلة).

(ب) استراط إجراء مفاوضات صلح مع الدول العربية قبل أي انسحاب من «أراض» عربية محتلة.

(ج) المطالبة «بحدود آمنة» مع الدول العربية تكون مواقعها في مكان ما بين خطوط وقف إطلاق النار الحالية، وخطوط الهدنة عام ١٩٤٩.

(د) اعتبار مدينة القدس، غير قابلة للمفاوضة وضمّها - وقد ضمت فعليًا - إلى الأرض العربية التي احتلت في عام ١٩٤٨.

(هـ) اعتبار مرتفعات الجولان قسما من إسرائيل ووجوب ضمها إليها.

(و) المطالبة بأن تكون الحدود الآمنة الجنوبية لإسرائيل على بعد عدد معين من الكيلومترات من قناة السويس بحيث يضم قطاع غزة وشرم الشيخ إلى إسرائيل ومرور سفنها في قناة السويس.

(ز) ضم بعض أقسام الضفة الغربية لنهر الأردن إلى إسرائيل وتشجيع قيام كيان فلسطيني في الأرض المتبقية، من الضفة، على أن يكون الكيان تحت سيطرة إسرائيل عسكريا وخارجيا.

(ح) عدم البحث في أي حل لمشكلة اللاجئين العرب إلا في نطاق مباحثات إقليمية ودولية وبعد اتفاق صلح.

(ط) عدم القبول بأي حل أو تسوية، من شأنها أن تؤثر بأي شكل من الأشكال على أمن وسلامة إسرائيل.

(ي) المحافظة على بناء إسرائيل دولة يهودية، وذلك بعد أن احتلت أراض سكان عرب كثيرون.

فلسطينية، وسورية ومصرية، تعادل خمسة أضعاف مساحة إسرائيل منذ عام ١٩٤٨، لم تؤدّ إلى حسم التناقض مع الفلسطينيين الذين فقدوا - نتيجة الحرب - كامل وطنهم، «وازداد عدد النازحين»^(١) إلى (٤٠٠ ألف) نازح جديد، فلقد أدّى احتلال اليهود لأرض عربية جديدة، إلى تعزيز موقف الفلسطينيين في التناقض العربي، وزاد الترابط العضوي بين عروية وفلسطينية القضية، وتوسيع الدعم السوري للعمل القدائي الفلسطيني، وشاركت جميع الدول العربية في هذا الدعم وزاد التقاف الجباهير العربية حول القضية خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

وبرغم كل شيء، وبالنظر إلى الجدول التالي، وعلى أى مقياس لا يمكن أن يتحول قتل البشر ونفيهم من موطنهم وهدم بيوتهم وتركهم في العراء فريسة للجوع والمرض في الصحراء أو معسكرات الاعتقال أو معسكرات اللاجئين، فليس من الممكن طبقاً لأية وجهة نظر أن يتحول هذا كله إلى حقيقة، ربما من خلال وقفة عربية، تؤيد الانتفاضات الفلسطينية، وحقهم في تقرير مصيرهم.

(١) عندما صدر وعد بلفور كان عدد العرب الذين يعيشون في فلسطين يمثلون ٩٣٪ من مجموع السكان، والجدول الآتي يبين عدد السكان العرب الفلسطينيين النازحين في البلاد العربية، والنسبة المئوية لكل بلد. من واقع المجموعة الإحصائية الفلسطينية ١٩٨١، المكتب المركزي للإحصاء، التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، يلمشق، ص ٣٠.

النسبة المئوية	عدد السكان	مكان الإقامة
١٨,٧	٨٣٣,٠٠٠	الضفة الغربية
١٠,١	٤٥١,٤٠٠	قطاع غزة
١٢,٤	٥٥٠,٨٠٠	فلسطين المحتلة قبل ١٩٦٧
٢٥,٩	١,١٤٨,٣٣٤	الأردن الضفة الشرقية
٥,٠	٢٢٢,٥٢٥	سوريا
٨,٠	٣٥٨,٢٠٧	لبنان
٦,٧	٢٩٩,٧١٠	الكويت
,٥	٢٠,٦٠٤	العراق
,٦	٢٣,٧٦٩	ليبيا
١,٢	٤٥,٦٠٥	مصر
٣,٠	١٣٦,٧٧٩	السعودية
,٨	٣٦,٥٠٤	الإمارات العربية
,٥	٢٤,٢٣٣	قطر
١,١	٥٠,٧٠٦	باقي الدول العربية
٢,٣	١٠٤,٨٥٦	أمريكا
٣,١	١٤٠,١١٦	باقي دول العالم
٩٩,٩	٤,٤٤٧,١٣٨	المجموع

والحقيقة أننا لسنا بصدد الحديث التفصيلي عن مأساة فلسطين، فهذا دور رجال السياسة، ولم أدع أنني واحد منهم، لكن وجب الإشارة إلى الانتفاضات العربية الفلسطينية، والتي تحمّل ثمنها الفلسطينيون وحدهم، مثل انتفاضة حريق المسجد الأقصى، في أغسطس ١٩٦٩، ومظاهرات تأييد العمل الفدائي أثناء صدامات ١٩٧٠ - ١٩٧٣ في الأردن ولبنان وانتفاضات يوم الأرض المتكررة سنوياً، منذ عام ١٩٧٥، وإن كانت هذه الانتفاضات الفلسطينية موجهة أساساً، ضدّ الاحتلال الصهيوني للأرض العربية، فثمة انتفاضات بل مذابح عربية بين الفلسطينيين، والأردنيين في صيف وخريف عام ١٩٧٠، المسماة «بأيلول الأسود» حيث وقعت اشتباكات منذ شهر يونيو في شمال عمان بين جماعة الفدائيين المنتمين للجهة الشعبية لتحرير فلسطين، وقوات الصاعقة، ثم امتدت إلى العاصمة حيث استمرت إلى أن وافق الملك حسين، على قبول طلبات الفدائيين، ولكن سرعان ما عادت الفتنة إلى الانطلاق، وعادت الاشتباكات والمشاكل، وأوفدت جامعة الدول العربية لجنة رباعية، لإجراء مباحثات مع قادة المقاومة والملك حسين. وانتهت المفاوضات بتوقيع اتفاق بين المقاومة والملك، غير أن الاشتباكات عادت مرة أخرى وأغلقت الموانئ والمطارات، وتحرك الأسطول السادس في البحر الأبيض، وأرسل الملوك والرؤساء العرب المجتمعون في القاهرة، لبحث المأساة وفدًا، برئاسة الرئيس جعفر نميري، وتوصل

الملوك والرؤساء إلى اتئاف بين حكومة الأردن والمقاومة عرف باسم «اتفاق القاهرة» ولكن لم يستمر الاتفاق طويلاً، فسرعان ما تفاقمت الأحداث بين الطرفين وانتهى، بالتخلص من عناصر المقاومة الذين كانوا يتمركزون في الأردن. وقد ترتب على هذا سحب القوات العراقية المتمركزة في الأردن، مؤدية بذلك إلى انهيار الجبهة الشرقية.

ويبدو أن الواقع العربي، واقع مبنى على الخلاف، لا اتفاق، فتمة خلاف عربي، حول خطط العمل الفدائي، وثمة خلاف عربي حول موقفهم من القضية الفلسطينية، لانتفاء بعض الدول العربية إلى معسكرات متنافسة، وثمة خلاف عربي بين العرب أنفسهم والفلسطينيين. ليس هذا فقط، بل ثمة خلافات بين منظمات المقاومة الفلسطينية ذاتها، فلقد جاءت صراعاتها، وفقاً لأيدولوجياتها في هذه الفترة، لتجعل المناخ ملائماً تماماً لإسرائيل كي تقوم باعداءاتها المتكررة، فالمنظمات الفلسطينية صورة عن الأحزاب العربية، وفي قياداتها من يسوس القاعدة، بنفس الطريقة التي يسوس بها بعض الحكام العرب أمتهم.

غير أن موت عبد الناصر جاء كحدث عميق في سبتمبر ١٩٧٠، وأدى إلى ردود فعل رهيبة وقاسية في العالم العربي خاصة، فقد كان عبد الناصر دون شك «رمز» تحويل خطر في الصراع العربي الإسرائيلي. فالذين أحبوا عبد الناصر والذين كرهوه على السواء

- لن يجدوا مفرًا- وهم يؤرخون ويحللون أبعاد المشكلة الفلسطينية، من أن تنقسم المشكلة قسمة حاسمة إلى مرحلتين : قبل عبد الناصر، وبعد عبد الناصر.

أما عن مواقف الدول الكبرى بالنسبة للقضية الفلسطينية، فالملاحظ أن تاريخ هذه الفترة من مشكلة فلسطين، هو تاريخ معقدّ أشدّ التعقيد، حيث الطابع المميز لها في العلاقات الدولية، هو الخلافات المستمرة، في صفوف العرب، وحالات التحول المتكررة من جانب البريطانيين والأمريكيين، ثم تأتي الصورة السوفيتية لتجعل تاريخ هذه الفترة من أعقد الأمور، حيث لا توجد دراسة جادة تعرضت لموقف السوفيت من مشكلة فلسطين في هذه الفترة إلا وأحجمت عن تقديم علمي للصورة السوفيتية، بالإضافة إلى تزايد «هجرة اليهود»^(١) السوفيت إلى الوطن المحتل.

ولم يحدث في أي مرحلة، أن انتقلت العلاقات الأمريكية السوفيتية إلى حدّ الصراع الدولي حول فلسطين، وكانت إحدى

(١) ينص قانون العودة الصادر في ٥ يوليو سنة ١٩٥٠، وهو يعطى لكل يهودي في العالم حق الهجرة إلى (إسرائيل) بلا قيد أو شرط، بل إنه ينص في المذكرات التفسيرية الصادرة معه على أن هذه الهجرة ليست حقاً، وإنما هي واجب على اليهود، ويتطابق هذا القانون ما ورد في إعلان قيام الدولة، بتاريخ ١٥ مايو ١٩٤٨، الذي تسميه إسرائيل «وثيقة إعلان الاستقلال» الذي ينصّ على أن «الدولة الإسرائيلية ستفتح أبوابها لهجرة اليهود المنتشرين في كافة أنحاء العالم».

أدوات المنافسة هي النفوذ في محيط قضية فلسطين وليس داخل القضية ذاتها. ولذلك يلاحظ أن القطبين الدوليين اشترطا بشكل أو بآخر على الدول العربية أعضاء هذا المحيط أن لا تفهم إحداها تأييد أى من القطبين على أنه تأييد لتحرير فلسطين، ولكن يمكن استخدامه في إطار تحريك القضية الفلسطينية. معنى هذا أن قضية فلسطين، لم تكن أبدًا محل صراع بين القوتين العظميين، ولكن ما كان مطروحًا وسيظل على ما اعتقد هو التنافس داخل إطار «القضية الفلسطينية» في المجالين العربي والدولي.

ولكن لا يفوتنا أنه من المؤكد أن المصالح الغربية والأمريكية في الشرق الأوسط، وهي مصالح هائلة، تتركز حول ثروات البترول العربي والاستثمارات الاقتصادية في إسرائيل، تواجه أكبر الأخطار من جراء نمو قوى التحرر الوطني، سواء في فلسطين، أو الأمة العربية بشكل عام، فأصبحت حركة التحرر العربي، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧ معنية أساسًا بقضايا التحرر القومى وظهرت النزعة القومية كنوع من الوعي القومى يتركز في التفوق والهيبة والقوة والسيطرة، فقد كان من الطبيعى أن تتراجع الشئون المحلية وأن تحتل المرتبة الدنيا، ويمكن سحب هذا الواقع على الأقطار العربية معظمها، ولكن بدرجات متفاوتة.. ويبدو ذلك واضحًا في المؤتمرات والتوصيات التى اتخذتها مختلف الهيئات والتنظيمات في الوطن العربى خلال مؤتمراتها الدورية والسنوية، إذ أن جميع

التوصيات والمقررات ذات سمات شمولية عامة تطمح إلى التحقق على المستوى القومى.

وفجأة وبعد طول انتظار انطلقت شرارة العبور واكتسح الجيش المصرى العظيم الحصون والاستحكامات التى أقامتها التكنولوجيا الإسرائيلية^(١)، وفرّ وأسر وقتل الكثير من الإسرائيليين التكنولوجيين العلميين والعصريين وانقلب ميزان القوى، وتغيرت نظرة الرأى العام العالمى وتراجع من تنذر بسلبيات العرب وضعف الجندى المصرى وأصبح الجميع يتغنى بإيجابيات الشخصية المصرية وثنائها وجسارتها وأن ما حققه فى أكتوبر هو سمة تميزه منذ أقدم العصور؛ لأننا أصحاب حق، ويؤكد الرئيس السادات بقوله: «إن حربنا لم تكن من أجل العدوان ولكن ضدّ العدوان، ولم تكن فى حربنا خارجين على القيم ولا القوانين التى ارتضاها مجتمع الدول لنفسه وسجلها فى ميثاق الأمم المتحدة الذى كتبه الشعوب الحرة بدمائها بعد انتصارها على الفاشية والنازية، بل لعلنا أن نقول إن حربنا شرارة للحرب الإنسانية ضد الفاشية والنازية. ذلك أن

(١) لقد تغير الوضع بعد عبور أكتوبر فكثيراً ما تفاخرت إسرائيل بتقدمها التكنولوجى الهائل، وأن المجابهة تمت فى يونيو بين عدو متقدم تكنولوجياً يمتلك تنظيمياً اجتماعياً يتسم بالعقلانية والكفاءة سمح له بحشد موارده وتعبئة طاقاته إلى أقصى درجة ممكنة، وبين الجانب العربى الذى ظلّ يمثل نمط الأقطار المتخلفة التى لم تسير موجات التحديث ولا إنجازات العلم والتكنولوجيا إلا بصورة جزئية وبقدر محدود.

الصهيونية بدعاؤها العنصرية وبمنطق التوسع والبطش ليست إلا تكراراً هزياً للفاشية والنازية يثير الازدراء ولا يثير الخوف، ويبعث على الاحتقار أكثر مما يبعث على الكراهية».

ويمكن القول إن ما حدث في يونيو ١٩٦٧ وما حدث في أكتوبر ١٩٧٣ من انتصار، أدّى إلى العديد من التساؤلات حول العالم العربي ومكوّن الشخصية العربية وإعادة النظر في تركيبها ودراسة فاعلية الشخصية القومية العربية التي حققت نصر أكتوبر على المستوى العسكرى والسياسى والتكنولوجى.

ونرى ضرورة التوقف عند نهاية السبعينات لأنها الفترة التي تنتهى عندها الدراسة تاريخيا وما أفرزته هذه الفترة الحضارية منذ نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من تراكمات وتناقضات عربية داخلية وخارجية أدّت إلى نكسة يونيو مع طرح أسباب النكسة ونتائجها من وجهات النظر المختلفة، وأثر العامل الدينى وتضارب الآراء حول دور الدين فى واقعنا الحضارى العربى، ثم دراسة التفسخ العربى والفرقة بين الدول العربية خضوعاً لأيدىولوجياتها وارتباطاتها الخارجية ومصالحها الذاتية، ثم دراسة الجانب العسكرى وأثره فى هزيمة يونيو، ودور أجهزة الإعلام فى تضخيم صورة الذات العربية، مع دراسة الجوانب العلمية والتكنولوجية وأثرهما فى الحرب والنصر وأثر التخلف العلمى التكنولوجى العربى، ثم التركيز على تحليل مكوّن الشخصية العربية

وسماتها، ثم دراسة موقف الأمة العربية من القضية الفلسطينية مع دراسة موقف الفلسطينيين أنفسهم بمنظمتهم العديدة والمختلفة نحو القضية. ثم يأتي موت عبد الناصر ليكون وقع الصدمة قاسياً على العالم العربي. بعدها يحدث العبور العظيم في أكتوبر ١٩٧٣ ثم معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية في مارس ١٩٧٩ مع ما يصاحب كل ذلك من علاقة بين السلطة وأجهزة الحكم في الوطن العربي وشعوبها، وهو ما نطلق عليه قضية الديمقراطية أو أزمة الحرية في الوطن العربي، ممثلة في دور الكتاب والمثقفين في هذا الواقع سلباً وإيجاباً ودورهم في التعبير عن هذا الواقع العربي بكل ملامحاته، منه استمدوا موضوعاتهم المسرحية وأشكالهم الفنية؛ لأننا في قراءتنا لأدبهم لابد وأن نضع في تصورنا النظم الموجودة والعلاقات القائمة والجو الثقافي السائد والصراعات المتطاحنة ولون الفكر المسيطر وقضية الحرية وموقف الرقابة وما إلى ذلك مما يكون البيئة أو المحيط أو ما نسميه حركة المجتمع على المستوى الواقعي، في السياسة والاقتصاد وفي تركيبة الطبقات الاجتماعية.

وسندرس في الفصل التالي، أثر النكسة ومتناقضات الواقع العربي في كتاب المسرح السياسي الذين حاولوا تفسير أسباب الهزيمة العربية من خلال عملية النقد الذاتي والتي كانت أشبه بالمحاكمات القومية. والمفكر أو رجل المسرح مدعو لأن يفكر في مشاكل وطنه ولا يعفيه من هذا التفكير، أنه ليس سياسياً. ومن هذا

كانت ضرورة دراسة المسرح السياسي وأشكاله المختلفة في الوطن العربي من نكسة يونيو ١٩٦٧ حتى نهاية السبعينات من منطلق أن الكلمة والبارود ملتزمان التحاماً قوياً في الأزمات والنكسات، وأن المسرح السياسي إفراز لواقع حضارى.

المسرح السياسى فى الوطن العربى

لا شك أن الظروف التى مرت بالوطن العربى خلال فترة ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينات، كانت تربة أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، بل يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف السياسية والبنية الاجتماعية والاقتصادية ونظم الحكم فى دول العالم العربى، أو دول العالم الثالث بما فيها من فقر وتخلف وآثار استعمارية تركت بصماتها على الحياة الثقافية فترة طويلة، وفى حاجة إلى طرح وجهة نظر، أو الرأى الآخر، المهتم بالقضايا المصيرية للشعب العربى.

ولعل المسرح السياسى، هو اللون الذى ميز الاتجاه المسرحى، خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، لأن السياسة فى الواقع، ليست إلا موضوعاً كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار فى المسرح السياسى لا بد أن تستمد من الواقع، أو أن تحاول الاتجاه إليه حيث يحافظ المسرحى المثقف على الارتباط المباشر بين مشاعره وبين الواقع، فالمسرح السياسى كفن ثورى، قادر على تغير الحياة وحين

يفقد الفن قدرته يفقد هدفه، فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ومكثف وفي فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقى تفوق غيرها من أدوات الإعلام، إنه أداة باقية، ربما بسبب حضور الممثلين على المسرح، حيث يجتذب الطبقات العاملة والفقيرة للمسرح، وبوسائل أخرى لإقناع هذه الطبقات بأن المسرح معلم لهم يناقش قضاياهم، ويمكن أن يكون سلاحاً من الأسلحة الثقافية التي تحقق طموحاتهم وآمالهم المشروعة في الوصول إلى حياة أفضل، فالمسرح السياسي، لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتي الحالي في المجتمع فقط، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو في عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية يتناول الواقع، كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى الثورة والتغيير. ولكن هل كل ما يتصل بالسياسة بشكلها، المباشر يعتبر مسرحاً سياسياً، حتى لو كان أقرب إلى المقال السياسي منه إلى المسرح؟ فالمسرح سياسي بالضرورة، كما يرى سعد الله ونوس، ولكن يجب التفرقة بين المسرح الذي يهتم بالسياسة مباشرة، وبين المسرح الذي تتخلله السياسة، وخط رفيع ذلك الذي يفصل بين التنفير والشحن، ففي أوضاع وطننا، فإن المسرح السياسي، يتحول إلى عملية تفريغ، ويؤكد هذا الرأي بهاء طاهر، فالمسرح السياسي، في نظره يختلف في مفهومه الحقيقي عن تلك التجارب السائدة حتى الآن، وإلا سنضطر إلى محاسبته على أنه مقال

سياسي وليس مسرحاً، لكن أسعد فضة يعترف بوجود مسرح سياسي، يستهدف السلطة، كما اعترف أن مسرح الشوك مسرح سياسي، ولكنه في الوقت نفسه مسرح توجيهي، يتعرض لمواطن المخطأ دون عرض مواطن القوة وكأن أسعد فضة يريد من المسرح السياسي، أن يشيد بمواطن القوة، إن كانت موجودة أصلاً وحتى إذا كانت موجودة، ونعتقد أنه ليس ثمة ضرورة للمسرح السياسي عموماً، وإن كنا جميعاً نتمنى ألا تكون هناك سلبيات في الوطن العربي، سواء من السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والديمقراطية يمارسها الجميع بحرية كاملة، عندئذ، سيكف المسرح السياسي عن عرض مواطن الضعف لأن المسرح سيكون وقتها متجهاً إلى التجريب والتجديد، وهذا غير وارد على الإطلاق في عالمنا الثالث، ووطننا العربي. لأن غياب الناس عن الحياة السياسية، يؤدي إلى كارثة، وقد أدى بالفعل إلى كارثة يونيو ١٩٦٧؛ لأن المسرح يعمل على حضور الناس حضوراً واعياً ودائماً ومنظماً، كما يرى مصطفى الحلّاج، وتدخلهم في شئونهم العامة أمر سياسي لمنع احتمال وجود طغيان في أجهزة السلطة، بالإضافة إلى نوازع الملكية، وتفشيها في الطبقة الحاكمة ومن هنا كان الحضور الواعي المنظم الذي يمارسه المسرح السياسي ضرورة لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبراً للدعوة ومنطلقاً للعمل الثوري الذي يستهدف التغيير نحو الأفضل، فعلى منصة المسرح السياسي تتنوع

القضايا والمعارك، قضايا الإنسان المعاصر ومعاركه السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام واستلاب الإنسان. لقد بدأ المسرح العربي الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة، إذ أخذ يشارك في حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذى وضع فى ذلك التساؤل الكبير: من نحن؟، إلى أين؟ كيف؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ومن أجل لقاء الإنسان العربى بأخيه العربى، والمسرح بهذا التلاقى يمكن أن يتجاوز الحدود المصطنعة فى الوطن العربى.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها فى المسرح السياسى بوجه خاص وطرحت أنواعاً من المسرحيات التى من شأنها أن تؤلم وتعذب الذات العربية، كما أنها أسهمت إلى حد كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى، وكانت الصورة التى برزت عليها صورة المناضل الفلسطينى هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، وبكل خبرته ووعيه فغدت صورة الفدائى أقرب إلى الرجل العادى الذى نشأ وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والفقر، ولم يكن بطلاً أسطورياً وتمثالاً جامداً، بل إنساناً صاحب قضية يعى أبعادها تماماً وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه.

إن الذى يحدد نوعية المسرح فى مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجة العملية والروحية والخبرات والمثل العليا

الجمالية والفكرية بالإضافة إلى العلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، فالمضمون يفرض شكله، وعلى هذا يكون المسرح السياسى وليد ظروف حضارية عربية، أدت بالضرورة إلى وجوده. وأياً كانت المضمونات الاجتماعية والسياسية التى يتبناها الكاتب المسرحى فإنه لا يمكن أن ينفصل عن ظروف واقعه القومى متأثراً به مؤثراً فيه، فلقد حولت نكسة يونيو ١٩٦٧، الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص، نحو مرحلة جديدة تنحو بصورة أو بأخرى نحو الاشتراكية، وإن كان المسرح لم يفعل فعله المطلوب فى العقلية العربية، وفى أغلب الأحوال، ابتعد عن مذهب الفن للفن، ففى السنوات العشر الأخيرة ظهر فى الوطن العربى اتجاه إلى معالجة القضايا الاجتماعية مباشرة فى الأدب، أى أن المسرح قد اتجه إلى الأسلوب التعليمى، ولكنه كان مشبعاً بالآراء السياسية والأفكار الثورية، فلقد كانت هزيمة ١٩٦٧ طعنة ظهر أثرها فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظّماته الفكرية بحيث يمكن أن يعدّ حدثاً دالاً على تهدم بنى فكرية وسياسية، ولقد كان المسرح أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم، وعن عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤياه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه

والإسهام في تغييره بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة، فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمي والتعليمي والتسجيلي، مثل مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران للسوري سعد الله ونوس، والنار والزيتون. لألفريد فرج، وباب الفتوح لمحمود دياب، ووطني عكّا لعبد الرحمن الشرقاوي، وأغنية على الممر، لعلّ سالم، وثورة الزنج، لمعين بسيسو، وبلدي يا بلدي للدكتور رشاد رشدي، وكثير، مثل تجارب مسرح الشوك، ومسرح الشعب في حلب، ومسرح القهوة في مصر، وتجارب مسرح الهواة في المغرب؛ ولم تكن هذه التجارب وليدة الصدفة، ولكنها كانت أمراً طبيعياً ومنطقياً، جاء نتيجة التحولات الجديدة في مجتمعنا، وخاصة بعد النكسة، حيث بدأ المثقفون والمسرحيون يفتحون أعينهم على الواقع، وبدأت رحلة البحث عن الذات العربية، وعن حقيقة الواقع العربي الذي نعيشه. وعلى الفور كانت استجابة المسرحيين في أعمال مسرحية، ينقصها الكثير في قدرتها على التعبير عن اللحظة التي تعيشها الأمة العربية، وفي بنائها الفني، ومثال ذلك مسرحيات مثل المسامير، وياسلام سلم الحيطه بتتكلّم، ورأس العش، لسعد الدين وهبة الذي لجأ إلى التاريخ ليسقط عليه أحزان اللحظة، واستطاع عبدالرحمن الشرقاوي أن يكتب مسرحيات إسقاط سياسية فكتب الحسين ثائراً

وشهيدًا ولم تعرضا، وكتب وطني عكا وعرضت، والثلاثية، النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد. ثم كتبت مسرحيات أكثر مباشرة وصراحة مثل محاكمة الرجل الذى لم يحارب للسورى ممدوح عدوان، والدرأويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج السورى أيضا، ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ الفلسطيني، ولعبة الحب والثورة لرياض عصمت والمهرج لمحمد الماغوط، السورى وكيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاص السورى وكتب عصام محفوظ، مسرحية القتل، وهى مسرحية سياسية لبنانية، لم تعرض. إن شعوبنا العربية، ملّت أن تقوم بدور كبش الفداء وتتحول دائما إلى حقل تجارب للاجتهادات الخاطئة، والأدب هنا يعتمد أساليب ذكية لتحقيق مهام الرحلة، لكى تمارس الجماهير المنظمة ضغطها على قياداتها لسلوك الأسلوب الثورى السليم، الذى يبتعد بالجماهير عن خوض المعارك الجانبية، والتفرغ لإزالة آثار العدوان فى يونيو ١٩٦٧. وبدأ يظهر بوضوح أهمية المسرح السياسى بعد النكسة^(١). ولقد استطاع الطيب الصديقى فى المغرب أن يكسر

(١) لقد تخلف المسرح العربى، قبل نكسة يونيو، عن معركة حركة فلسطين بالذات، والسبب فى ذلك راجع إلى التمزق فى وحدة البلدان العربية، من جهة، واختلاف أساليب أجهزة الحكم التى أسهم أغلبها فى قمع حركات التحرر والأدباء الأحرار عموما، وسدّ الطريق أمامهم للتعبير بحرية عن تطلعاتهم للتعبير عن مأساة فلسطين بشكل مباشر، بالإضافة إلى التفاوت الطبقي لبنية المجتمع العربى من =

حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى، وغدا الجمهور مشاركاً فى العمل المسرحى يناقش ويحاور يقبل ويرفض يعارض ويعترض من خلال الأعمال المسرحية السابق ذكرها، انطلاقاً من أن المسألة تخصّ هذا الجمهور أولاً وأخيراً، لأنه يتحمل نتائج المعركة وبذلك أصبح المسرح بعد النكسة فى بعض الأحيان - إذا استطاع أن ينجو من الرقابة - مسرحاً للمعركة وأصبح رجال المسرح بإمكانهم المشاركة فى صنع تاريخهم الخاص وتاريخ أمتهم بإسهامهم فعلياً فى حركة النضال، بغورهم فى داخل الأشياء والأسباب التى أدت إلى الانتكاسة العربية، وفهم كل أبعاد مأساة إنساننا فى جميع أنحاء الوطن العربى ومعاناته عبر معركته الحضارية الضاربة ضد كل أوضاع السلب والتخلف والنكسة الحضارية المزمنة.

ففى المجتمع العراقى، نرى أن آثار العلاقات شبه الإقطاعية، شبه الاستعمارية تظل عالقة فى ذهنية البعض حتى مع ابتعادهم المصلحى عن علاقات الماضى، فالأفكار القديمة تظل تتمطى فى عقل المجتمع الجديد فترة من الزمن حتى يتم لعقل المجتمع الجديد أن يكون متسلحاً باليقظة الفكرية، الثورية، بحيث يستطيع التخلص، من كل شوائب الماضى ولعل مسرحية المفتاح، ومسرحية الخرابة

= بلد لآخر، وعدم وضوح الرؤية، عند بعض قادة البلدان العربية وبقاء العديد من رجعية ورواسب الماضى. كما يرى محمد الجزائرى.

ليوسف العاني، لدليل على ذلك وبدأت في بغداد. في عام ١٩٧٣ تعقد المهرجانات المسرحية لفرق الشباب، تحت شعار المسرح في خدمة الثورة والجهاد. واشتركت فيه العديد من فرق الهواة وعروضهم معظمها تعالج موضوعات سياسية محلية وعربية ولكن تمة بعض أعمال قد سقطت في متزلق الفهم الساذج للصراع الاجتماعي، من حيث إنها تقيم هذا الصراع بين خانتين مغلقتين، وبواقف ثابتة واتخذت هذه الأعمال من الرمز، معنى تحقيرياً خصوصاً في المسرح المغربي للهواة.

أما في سوريا، فإن المسرح، يعبر تعبيراً قوياً عن المزاج القومي، الذي يتحول نحو الاشتراكية، وضد الإمبريالية، مسهماً في صنع إنسان جديد قادر على صنع واقع جديد. ولكن تمة ظروف محيطة بالمسرحيين بوجه خاص تجعلهم إلى حد ما في معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموجهة، برغم إدراكهم أن المسرح هو أوسع الأبواب التي تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجة وتشارك بالرأي، في أعنف مواجهة، يشهدها عصرنا الحاضر، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التي لا تعيش إلا على الاستعمار، ومواجهة الطبقات المستغلة للطبقات التي لا تعيش إلا على الاستغلال، ومن أشهر الأعمال المسرحية المعبرة عن هذا الوضع مسرحية، هملت يستيقظ متأخراً، لممدوح عدوان، ولعبة الحب والثورة، لرياض عصمت، وهل كان العشاء دسماً أيتها الأخت

الطبيبة، لنفس الكاتب، والفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس.
ومما يلفت النظر، أن الأدب الفاضح للإقطاع قد تكاثر في سورية
خلال السبعينات، كما يرى محيي الدين صبحي، أي بعد اثني عشر
عامًا من أول محاولة للإصلاح الزراعي حدثت في دولة الوحدة،
بقيادة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر في أواخر عام ١٩٥٨، فهاذا
يعنى هذا؟ هل يعنى كما يقولون: إن الأديب يلهث دائمًا خلف
السياسي؟ أم يعنى أن مشاغل الأديب في الواقع لا تتطابق مع
مشاغل السياسي؟ ويتساءل جلال خورى قائلاً:

هل المسرح وسيلة تغيير؟ طبعاً ثمة بعض التجارب ماثلة أمامنا،
مثلاً تجربة المسرح الشعبى الفرنسى، فقد حاول مسرحيون شعبيون
طرح أنفسهم كوسيلة تغيير وهنا كان الفشل، لأن النظام الرأسمالى
يمتلك القدرة على أن يستوعب ويروض أى حركة نقدية،
ويستخدمها لتنفيذ مآربه الشخصية.

المسرح لن يصنع ثورة.. ولكن ثمة فئات ثورية في المجتمع،
والمسرح هو مسرح تلك الفئات الثورية، ولكن المسرح وحده
لا يصنع ثورة، وكل من يزعم هذا الزعم يقف موقفاً مثالياً، ويسمح
للنظام أن يستوعبه، وينتفع منه أيضاً، أن يقع في العمل الفردى الذى
يقع فيه المسرحيون الأمريكيون، وانتفاضات الشباب في أمريكا
وأوروبا وحركة الرفض.

هناك فئات قادرة على تغيير المجتمع، وتقوم بدور تاريخى وهى

البروليتاريا، ومسرحنا إذا أراد أن يكون ثوريًا، عليه أن يكون مسرح الفئات الثورية، وهو ليس وسيلة لتحقيق ثورة، فتصوير الوضع العربى لا يحرر فلسطين، بل ثمة قوى ثورية موجودة تتولى التحرير، ومسرحنا هو بمثابة الخلفية الثقافية والفنية والاجتماعية لهذه القوى، يصوّر النضال من أجل تحرير فلسطين، وهذا التصوير يجعل القضية واضحة وضوحًا أكثر، لدى الفئات التى تعنى بهذا النضال، وتعيش لأجله، هنا دور المسرح، والوضوح يأتى عندما تكون المتعة كاملة ومتكاملة، وكلما ازدادت المتعة، كانت القضية المصورة، أكثر وضوحًا.

معنى هذا فى رأى جلال خورى أن المسرح لا يغير نظامًا، ولن يصنع ثورة وحده ولا بدّ كى يكون مسرحًا فعليًا، أن يكون مسرحا للبروليتاريا، لأن دوره فقط يتمثل فى تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير، وهنا نختلف مع جلال خورى، فى أن يكون المسرح للبروليتاريا فقط، لأن المسرح كفنّ جماهيرى هو لجميع المشاهدين بما فيهم البروليتاريا، ولأن المجتمع لم يتكون فى أى وقت من طبقة العمال فقط.

فكيف يتكلم الإنسان ويكون ضمير عصره، ما لم يعتنق موقفًا، مؤسسًا على حقيقة علمية، تجاه تطور الفكر الاجتماعى والاقتصادى الذى يصوغ، طمأنينة الإنسان أو فزع، ومن هنا كان اختيار الفنان ومدى قدرته على الالتزام بموقف تجاه عصره ومجتمعه، وهذا الالتزام :

اختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية المدركة وقناعة يملئها الضمير والعقل. والالتزام يختلف عن الإلزام الذي هو إجبار، وإكراه يفرضه الغير أو تفرضه الظروف على الإنسان فيكون في ذلك مقهوراً مغلوباً على أمره.

والالتزام، بحكم كونه اختياراً إرادياً، من قناعة الفتان بموقفه، فهو لا يعنى بالضرورة، التزاماً بمواقف السلطة الحاكمة، وآرائها، ومخططاتها، لكنه التزام بمواقف ضد الاستهانة بحقوق المجموع، أو اعتراض على وضع قائم سيئ إلى وضع أفضل منشود يراه الكاتب الملتزم، ويحرص على أن يضع الآخرين فيه، وفي صورة قناعاته هو، حرصاً منه عليهم وإخلاصاً منه لهم. «فصاحب الإبداع الملتزم، معرض لأن يصطدم بالسلطة، إذا ما تعارضت ممارساتها أو تطلعاتها مع ما يراه في صالح الأفراد والجماعات، أو لأن يصطدم بالرأي العام السائد، يخالفه الرأي، ولا يرى ما يراه، معنى هذا أن الالتزام مسألة نسبية، وليس بالضرورة أن تكون دوماً ضد السلطة، أيضاً ليس بالضرورة أن تكون مع المجموع، لكن الأغلب والأعم أن يكون الالتزام دوماً ضد ما يعوق مصالح الجماهير، وضد كبت الحريات. فالمسرح بين العرب المحدثين «ولد فناً سياسياً»^(١)، منذ البداية،

(١) ترى تماراً بوتيتسينا، أن «مسرح خيال الظل، قد قدم إمكانية إيجاد متنفس لكرهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وبدأ يعرض هجاءه، لعادات وتقاليده الأجنبية».

هادفًا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضّر ومحاولة لتلافي مافات الأمة العربية من تطور ثقافي جاد، ومنذ أن كتب يعقوب صنوع أولى مسرحياته مطالبًا بالحكم النيابي أو مهاجمًا لاستبداد الخديوى، أو التدخل الأجنبى، أو ناقداً لبعض الأخلاقيات المتخلقة السائدة فى المجتمع المصرى، ومنذ كتب عبد الله النديم، مسرحيته الوطن، وبدأ المسرح العربى - فى مصر - يكتسب ارتباطه الوثيق بالحركة الوطنية الديمقراطية، ويمكن القول، إن يعقوب صنوع، فى سبعينيات القرن التاسع عشر، راح يتابع عداءه الشديد لنظام حكم الخديوى إسماعيل، وكان ينظر إلى مسرحيات صنوع، من قبل السلطة الحاكمة على أنها مسرحيات مخربة، وتهدف إلى قلب نظام الحكم، مما جعل السلطة تعمل على غلق أبواب مسرحه، إذ كان يلجأ إلى التهكم من عيوب النظام، ويجعل المشاهدين يفكرون فى متناقضات النظام، حتى يعملوا على تغييره. وكان الفارس هو المفتاح الوحيد الذى يصب به جام غضبه على الحكام، ولم يكن صنوع فقط أول صانع للمسرح السياسى الساخر فى مصر، ولكنه أيضا أول من ابتدع لغة مميزة أيضا فى فن الهجاء من خلال مسرحه السياسى، فأنتهى الأمر بيعقوب صنوع إلى النفى بفرمان من الخديوى، لأنه تجرأ على انتقاد السراى، وقد لا نستغرب هذا إذا علمنا أنه كان يعمل مع المفكر الثورى، عبد الله النديم.

وإذا كان المسرح المصرى قد خاض فى بداياته، ميدان السياسة

وحرص الناس على التخلص من الاستعمار الانجليزى والسراى، وخاصة فى مسرحيات سيد درويش الغنائية، وفى محاولات أخرى، فإن ذلك لم يكن يتعدى الإشارات أو الرموز، وأحياناً يتناول الموضوع بشكل مباشر وجريء، وكان ذلك الموقف يعتمد من حيث الأساس على الأفكار الوطنية التى سادت فى تلك الفترة، والتى كان للمسرح السياسى نصيب فيها، وثمة عديد من الأجواق قد استمرت فى تحدى السلطة تحدياً مباشراً وصريحاً، وذلك بمواصلة تقديم المسرحيات المصادرة من خلف ظهر الحكومة كلما كان إلى ذلك سبيلاً، كما يرى د. رمسيس عوض حيث يقول:

«إن هذه الأجواق تظاهرت بالانصياع شكلاً لأوامر السلطة، مع رفضها موضوعاً فى نفس الوقت. أى أنها أثرت أن تقاوم السلطة بأسلوب غير مباشر، وعلى أية حال، استطاعت بعض أجواق التمثيل أن تجعل أسلوبها فى المقاومة أشد خطراً على السلطة من مجرد تشخيص الروايات الوطنية وذلك بأن حولت المسرح المصرى، من منتدى للفن أو الترفيه، أو الفن والترفيه معاً، إلى منتدى سياسى يلعب فيه التمثيل دوراً يكاد أحياناً أن يكون ثانوياً».

وجعلت هذه الأجواق من المسرح نفسه، وليس من المسرحية فحسب - أداة فعالة لإثارة الأفكار وتهيج الخواطر، وذلك عن طريق تقديم مسرحيات بريئة، تجهزها السلطة، ثم السماح لبعض الخطباء أن يعتلوا خشبة المسرح لإلقاء كلماتهم النارية الملتهية فى

تمجيد الحرية، أو بإضافة عبارات ليس لها وجود في النص المسرحي المصرح به».

معنى هذا أن الدكتور رمسيس عوض ينبه إلى أن العرض المسرحي، كان يحتمل الإضافة والحذف، بعد أن تكون الرقابة قد وافقت على النص البريء، ولكننا في دراستنا هذه نلجأ إلى تحليل النصوص ذات المضمون السياسي، وليس العروض المسرحية؛ لأن الإضافات التي أشار إليها الدكتور رمسيس عوض إشارات غير متضمنة في النص الأصلي. وقد وقفت الحركة النقدية في ذلك الوقت عام ١٩٠٥ إلى جانب العروض المسرحية السياسية، فيعتبر الناقد أحمد حلمي مسرحية ابن الشعب عملاً اجتماعياً وسياسياً يتضمن دفاعاً عن حقوق الشعب، ضدّ مغتصبها من الأشراف والنبلاء، وقد أشارت صحيفة الأهرام في مقالها المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٤، بالصفحة الأولى يسجل كاتبه «أن المسرح المصري بدأ يواجه سلطات الاحتلال البريطاني في عام ١٨٩٢»، واتخذت مقاومة المسرح المصري لسلطات الاحتلال صورتين مشروعيتين أولاهما: مطالبة الحكومة بتخصيص جانب من الميزانية لإعانة الأجواق المصرية؛ إذ أنه ليس من المعقول أن تتمتع الفرق الأجنبية وحدها بأموال المصريين، وثانيتهما: المطالبة بإنشاء معهد لتدريس الفنون المسرحية على أسس سليمة وبطريقة تضمن لفن التمثيل في مصر دوام الرقي والتقدم، وذلك تأسيساً على دور المسرح المصري في مقاومة طغيان

السلطة المستعمرة في ذلك الوقت.

ولقد كان أحمد على باكير، أول من تنبّه بمسرحياته إلى خطورة الاستيطان الصهيوني في فلسطين، فكتب مسرحية إله إسرائيل، ومسرحية شعب الله المختار وشيلوك الجديد، وذلك قبل أن يتيقظ كتاب كثيرون إلى الخطر الصهيوني^(١)، كذلك كانت مسرحياته «مسار جحا، وإمبراطورية في المزاد، تتضمنان تعريضاً بالاحتلال الإنجليزي لمصر.

أما من ناحية مسرح الإسقاط السياسي، فيرى الدكتور على الراعي، أن مسرحية صدق الإخاء لإسماعيل عاصم هي أول مسرحية مصرية بها إسقاط سياسي، فالمسرحية تناقش في فصلها الرابع أمور مملكة ما - واضح تمامًا أنها مصر - مناقشة عصرية جريئة، فتتصدى للحرية والتعليم وحق تكوين الأحزاب متوسلة بقناع رقيق من التاريخ، كما تشير المسرحية في موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم أدى إلى طمع المستعمر في أرضهم. وفي عام ١٩١٩، كتب توفيق الحكيم مسرحية مفقودة، تحت اسم الضيف الثقيل، وهي تشير للاحتلال الإنجليزي في مصر. ولقد

(١) لقد خرجت مسرحيات فلسطينية سياسية أيام الانتداب في فلسطين، ونبّهت إلى المأساة الفلسطينية والخطر الصهيوني، وكانت تحضّ على عدم بيع الأرض لليهود، وترفض النفوذ الأجنبي وتدخله في الشؤون الداخلية للعرب، كما يرى الدكتور على الراعي.

شاعت في المسرح موجة من النقد والتعزية للسلطات الحاكمة وللطبقات المستغلة، فمنها مثلاً محاولات مسرح الريحاني الانتقادية بطابعها الإنساني، وبتناوله نماذج مسحوقة وأخرى طاغية ومتغطرسة تمتص دماء الكادحين. لكن ما يؤخذ على هذه النوعية من المسرحيات الريحانية أنها كانت تلجأ إلى نهايات تصالحية سعيدة ترضى معظم الأطراف.

إن الدراما المعاصرة تكاد تقترب في بعض الأحيان بشكلها السردي، ومنهج مناقشة قضايا الساعة من شكل الجريدة الحية الذي يغلب عليه سمة التحريض والإثارة، ولقد ظهر هذا الشكل في مسرح الشوك في عالمنا العربي ومسرح القهوة أيضاً، ذلك لأن مشاكل الجماهير العربية في ميسس الحاجة لصيغة تعبر عن قلقها، ونظن أن مسرح الشوك ومسرح القهوة بتحريضهما المشاهدين لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره، هما أقرب الأشكال باتخاذها موقفاً هجومياً من الجماهير التي يلهبها بسيل من الكلمات والأفعال رغبة أن تتجرد هذه الجماهير من سلبيتها ودفعها لاتخاذ موقف من الأحداث.

ولقد تأسس مسرح الشوك، كفن تحريض على يد الفنان المسرحي عمر حجو مشاركاً معه لفيفا من الفنانين الشبان، وعدداً من الفنانين النجوم مثل دريد لحام، ونهاد قلعي متخذاً شكل الكباريه السياسي الذي يستند في تقاليده، لتقاليد المسرح الشعبي في الأرض.

العربية، فهو لا يقدم عرضاً مسرحياً متكاملًا، ولا يهتم بالأصول الدرامية العلمية، وإنما يهتم أولاً وأخيراً بالنقد والتحريض الاجتماعي، من خلال المباشرة في تناول القضايا وتعريضها مستخدمًا الكلمة البسيطة «علمكشوف»^(١)، فهو كلمة وجمهور، والممثل فيه إنسان عادي. كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجًا ولا عوامل إبهار مساعدة، إلا بالقدر الذي يخدمه، وهو قدر ضئيل لأنه مسرح قهوة حقيقي يجب أن يسهل نقله وتنفيذه في أي مكان. ومسرح الشوك يقوم على اللوحات الدرامية القصيرة والسريعة والمنفصلة، لكن يجمعها في النهاية غرض واحد، ومفهوم أساسي يراد طرحه منتقدًا الأخطاء الشخصية والجماعية من خلال نظرة انتقائية بالدرجة الأولى، أي تقدم شيئًا من الواقع، وهو يهدف من خلال أسلوبه إلى كشف الأخطاء، رغبة في العلاج وإسهام الجميع في هدف الوصول إلى التغيير نحو الأفضل.

والمهم في مسرح الشوك، هو ماذا يريد أن يقول؟ وهنا تكمن الصعوبة في مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربي، تملك إمكانية التعبير الساخر لعيوب سلبية لها تأثيرها في المواطن

(١) (لقد استغل الفنان سوسو، حبّ ودعم المتفرجين لتثبيت دعائم الهجائية السياسية الموجهة ضدّ عيوب المجتمع الحديث، فوق خشبة مسرحه بجرأة وشجاعة أكبر، وقد كانت بعض انتقاداته السياسية، تكلفه غاليًا في بعض الأحيان، وصلت به إلى حدّ دخوله السجن في أحد الأيام).

العربي. ويؤكد دريد لحام، وجهة النظر هذه، في مسرح الشوك بقوله: «أنا أكتب بعض المشاهد... كما أن بعض أصدقاء المسرح يقدمون أفكاراً واقتراحات بمشاهد، ثم أجمع تلك المشاهد كلها، وأصقلها وأهذبها وأحورها وأعدّها، بحث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة، ولكنه في الوقت نفسه يكون منسجماً مع بقية المشاهد. بعدئذ، توزع النسخ المطبوعة على العاملين في مسرح الشوك وعلى أصدقائه، ثم تناقش المشاهد نقاشاً طويلاً، لتستأنف بعد عملية الصقل وتظل مستمرة^(١)، حتى أثناء العرض. وأخيراً من الممكن أن أصف أسلوب عملنا في مسرح الشوك بأنه بداية جيدة لعمل جماعي يرمى إلى تقديم عمل فني نظيف ملتزم بأرضنا وإنساننا».

معنى هذا أن مسرح الشوك يستعمل في طريقة كتابته، نفس كتابة عروض الجماعات المسرحية، والتي يشترك في عملية صقلها

(١) ترى تمارا بوتيتسيفا، أن بعض مسارح الشرق العربي المحترفة، في أيامنا هذه تبني الأحداث في عروضها، بشكل تعطى فيه للممثلين إمكانية الاتصال بالمتفرجين، بطريقة الارتجال، وتبادل النصح والرأي معهم، أو طلب الدعم منهم، وهذا صحيح إلى حد كبير وترى أيضاً تمارا بوتيتسيفا، أن الكثير من العروض العربية، تعتمد على الارتجال، حيث يكون ردّ فعل المتفرجين على تصرفات أو أسئلة الممثلين، قد تكون محددة من قبل، كما تكون الأقسام الأساسية لتدخل المتفرجين في الفعل المسرحي معروفة سلفاً، ومع ذلك يظلّ التأثير غير عادي.

الجماهير المشاهدة، بالإضافة إلى مقترحاتهم حول العرض المسرحي والذي دوماً يتجدد وفقاً لرؤية المتلقى على أساس من روح الورشة المسرحية.

ويعترض عبدالله أبو هيف على الطريقة الانتقائية لمسرح الشوك، ويرفض مشاركة الجمهور لأن هذه النظرة الانتقائية في نظره مهما غاصت في الواقع، ستصاب بمصيبة الطفو فوقه، أى لن تكشف عن علاقاته بالفهم الصحيح، لأننا في الفن نبني واقعاً جديداً، نغير واقعاً أو نعيد بناءه.

وهذا القول، يصح في حالة الكتابة لمسرح الإسقاط السياسى، الذى يهتم بالفن المسرحى، أكثر من اهتمامه بالسياسة المباشرة، فيعمل على إعادة صياغة الواقع مرة أخرى من خلال الإبعاد الزمانى أو التاريخى، أو الإبعاد المكاني^(١)، أما في مسرح الشوك، كمسرح للتحريض والإثارة، فإن الهدف الأساسى السياسى، المراد توصيله، يحتم أن يحتل مرتبة أولى، ويأتى الفن المسرحى في المرتبة الثانية، وعليه فإن مسرح التحريض والإثارة، ومن بينه مسرح الشوك، يتمثل فيه كثير من السياسة وقليل من الفن. ويعتمد مسرح الشوك على تقديم الأخطاء والعيوب، بأسلوب

(١) يرى سعد أردش أن الكاتب المعاصر، يعالج غالباً قضية اجتماعية مطروحة، حتى ولو لجأ في ذلك إلى قناع من التاريخ، أو من بلد بعيد.

«الكاريكاتير» مضخماً الأخطاء وطرحها بشكل يثير النفور، لأن تلك الأخطاء، ما أن تتجسّد وتظهر حتى تُفضح، وفضحها بشجاعة هو الخطوة الأولى نحو الخلاص منها وتغييرها، والقضاء عليها، وهنا تتمثل المهمة الأساسية لمسرح الشوك، وهى بالضبط فضح الأخطاء الموجودة في المجتمع وتسليط الأضواء عليها تسليطاً يشتمل على التحريض ويعمل على محوها، فهو مسرح يشخص المرض أو العيب الفردي أو الاجتماعي، ويترك للمشاهد دوره في العثور على الدواء، احتراماً منه لعقلية الجمهور على اعتبار أن المشاهد جزء من العرض المسرحي، مشارك فيه بيقظته، وفاعليته^(١)، مع مايجري أمامه، لأن المشكلات المطروحة، عادة ما تكون في مسرح الشوك، هي مشكلات الجماهير معبرة عن آرائهم، ومن هنا تأتي مسئولية المشاهد في العمل على تغيير الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الاقتصادي نحو الأفضل، فالقدرة على تغيير الواقع موجودة داخل الإنسان المتفرج، كما أن السلطة أيضاً تملك الوسائل القادرة على التغيير، وهاتان القوتان: المتفرج والسلطة، هما المسئولان الأساسيان عن

(١) يرى الدكتور على الراعي، أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية، وبين جمهور النظارة - تلك التي تجعل من الطبيعي أن يتدخل الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف.. وهذا ما نبّه إليه برخت في مسرحه ضماناً ليقظة المشاهد، وهذا أيضاً ما قامت به الجماعات المسرحية.

تبديل الواقع، لأن موضوعاته أساساً مأخوذة من البيئة، موجهة إلى المواطن العادي بواسطة كلمة مكثفة مقنعة وأفكار عارية مباشرة، لاذعة، ساخرة، ناعمة وخشنة في وقت واحد، تلبية لظروف حضارية صعبة، مرت بالأمة العربية، خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

إن مسرح الشوك، مجرد صورة لما يمكن أن يقوم به المسرح السياسي، كمنبر للنقد السياسي الجاد، والوخز الاجتماعي، الذي لم يترك أحداً، سواء من المنقذين أو المسئولين أو التجار، أو العمال، أو الفنانين أنفسهم، فهو صيغة سورية مثل المقاهي المسرحية، والمسرح الحي في الغرب، وقد يكون تطويراً ذكياً لفكرة الاسكتش الفكاهي التقليدي، أو احتفالاً فنياً جماعياً لصالح المجتمع، بل هو أقرب ما يكون إلى الجماعات المسرحية، ومسرح الصحف الحية من حيث اعتمادهما على فكرة النقد السياسي والاجتماعي المباشر، والشجاع ويؤكد، بهاء طاهر هذا، فيقول:

«إن أروع ما في الموضوع هو الفكرة ذاتها، فكرة النقد الاجتماعي والسياسي المباشر، عن طريق مسرح الشوك، وهي وظيفة عتيقة للكوميديا، أحيائها مسرح الشوك، بعد موات طويل. وليس أبرز ما حققه مسرح الشوك هو الشكل المسرحي الجديد، فحسب، بل إنني أعتقد أن تطوير الشكل بصورة ما، هو الضمان الوحيد، لكي لا يتحول مسرح الشوك إلى فرقة (ساعة لقلبك) للنكت السياسية، وهذا الخطر موجود بالفعل.. فبعض الفقرات

تتسم بالسطحية، والأخطر من ذلك أن البعض الآخر يميل إلى تهوين مشاكل كبيرة، وتحويلها إلى مجرد نقطة. ولكن المرء يفترض حسن النية، ويغتنر ذلك لأن معظم الفقرات تتصف بالفعل، بالجرأة والنفاذ إلى جوهر المشاكل، ومن ثم إلى قلب الجمهور.

والنجاح الحقيقي لفرقة مسرح الشوك، هو نجاحها في ذلك على وجه التحديد: أن تشغل الجمهور بمشاكله الحقيقية».

ومن منطلق ذلك المضمون السياسي الاجتماعي، التحريضي، يأتي الشكل الجديد، والظليعي لمسرح الشوك، كمسرح سياسي تحريضي.

ولكن هل من الممكن اعتبار كل مايقدمه مسرح الشوك كعروض مسرحية سياسية تحريضية، شريفة المقصد؟.. ثمة بعض الآراء، تشير إلى أن مسرح الشوك، قد استغل الأحداث السياسية، التي تطرأ على الساحة العربية، وكون لنفسه جمهوراً، يرغب في السخرية المرة على حساب القضايا المصيرية، فعمل مسرح الشوك في كثير من عروضه على إرضاء وإشباع ذوق جمهوره النقدي، حتى ولو كان على حساب التهكم من الأمة العربية، خصوصاً بعد نكستها في عام ١٩٦٧، لدرجة أن هذا المسرح، قد توقف عن هجاء الأمة العربية بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، ووجه نقده وسخريته إلى لبنان ذاته.

ومن أشهر عروض مسرح الشوك، عرض لا تسامحونا

للمخرجين فيصل الياسرى، وعلاء كوكشى، وعرض فى عام ١٩٧٢، وعرض ليلة ما بتتعوض، وعرض مرقى صناعة محلية. وفى تلك العروض هناك اللوحة الانتقادية، ذات الهدف السياسى والاجتماعى المباشر، إضافة إلى الثوب الشعبى الدرامى.

أما أجراً عروض مسرح الشوك، فيتمثل فى تجربة المخرج والممثل السورى أسعد فضة، والذي تأثر كثيراً، بمسرح الجريدة الحية، عندما عرض براويظ أى البراوين، والذي يلخصه لنا فتحى العشرى، حيث يقول:

«والعرض، يقدم فى أربع عشرة لوحة، يربط بينها رباط واه يتمثل فى حمارين يلبسان، ثوب البشر، هرباً من المعاملة المزرية التى يعاملان بها من الناس، وينزلان إلى المجتمع الإنسانى يجوبان الأسواق والطرقات والمكاتب فيفاجأ أن فى اللوحة الأولى داخل مبنى الشرطة بأن الإنسان يُضرب ويهان ويعامل بطريقة أكثر سوءاً من تلك التى يعاملان بها.

وتتبع المفارقة الكوميدية من أن المهان ليس هو المقصود، وإنما حدث خطأ نتيجة لتشابه فى الأسماء.. وفى لوحة ثانية يشهد أن حواراً طريفاً بين أحد رجال البوليس السياسى وأحد القادة المختلفين.. وتجىء الحركة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يردّ المتهم على أخطر سؤال يوجه إليه فى النهاية، وهو إلى أى الأحزاب ينتمى اليوم، بقوله أنه الآن على المعاش.. وفى لوحة ثالثة تعدّ أطرفهم

جميعًا، يرقب الحماران المتنكران اثنين من الموظفين أحدهما يسأل الآخر عن أحوال الأسرة فردًا فردًا، فلا يتلقى غير إجابة واحدة مؤدّاها أنه توظف أو أنها توظفت، فالكمل يفضل الوظيفة على أى شىء آخر لأنه يأخذ أجرًا دون أن يعمل.. واللوحة تعتمد على كوميديا الكلمة وأداء الممثل المتفوق.. وتصور لوحة أخرى إلى أى مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود، حتى أن المهرب يضع الجنديين الشريفيين، موضع الشبهات، ويتسبب في تحويلها إلى التحقيق.. أما اللوحة الأخيرة، فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات عجلات القيادة المتعددة، أكثر من قائد، في أكثر من اتجاه مما يؤدى إلى تفسخ السيارة وتحطيمها وفي كل مرة يحاولون الوصول إلى اتفاق على السير في اتجاه واحد، بقيادة أحدهم، لا يوفقون إلى حل، ويتعقد الأمر أكثر وأكثر.. وهنا يضيق الحماران ذرعًا بالحياة الإنسانية فينتزعان قناعيهما، ويفضلان العودة إلى طبيعتها الحيوانية.

وواضح من عرض براويز أن الحيوان يرفض أن يستمر في مجتمع به كل هذا التناقض وهذه الانتهازية وهذا التفسخ. ومن خلال الضحكة السوداء يعمل العرض على إلقاء الضوء على هذه الأوضاع لتنبه المشاهد إلى هذه السلبيات فيعمل من خلال هذا الدرس، على التغيير نحو الأفضل.

ويحدثنا جلال خورى عن عرض قبضاي، وهو من عروض

مسرح الشوك ويتناول مفهوم البطولة والعنف في عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفة سواء أكان العنف الظاهر، مثل الحروب والقمع أم العنف المبطن مثل الاستتار واستغلال الإنسان للإنسان، ويمكن أن نطرح العديد من عروض مسرح الشوك مثل عرض المارسيليز العربي، والذي أصبح اسمه فيما بعد يمين يسار.. در، من إخراج خالد غيتاني وأنطون كرياج، وهو عرض أبسط ما يقال فيه إنه إهانة للإنسان العربي وهذه العروض في معظمها تهتم أساساً بالناحية السياسية والتي تكون مباشرة في أغلب الأحيان، أكثر من اهتمامها بالناحية الدرامية مما يجعل انتباهها إلى المنبر، أكثر من انتباهها إلى المسرح. والعرض الذي تنطبق عليه هذه الأوصاف عرض خيمة كراكوز، حيث شخصية المهرج هي الشخصية الرئيسية التي تضحك الجمهور وتبكيه، ويحرض زملاءه العاملين في الخيمة على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة، ويتصدى للاقتصاد الحر، والديمقراطية، ويتعرض للإغراء والقمع والمحاكمة، ثم تأتى في النهاية أغنية رافضة، تقول ما كانت المسرحية تطمح إلى قوله، وواضح أن العرض كان عبارة عن لوحات انتقادية ساخرة من معظم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تماماً مثل عرض كاسك يا وطن والذي يضيف إلى ما سبق، الإشارة بشكل مباشر إلى مأساة فلسطين وكيف أن الآباء، قد خرجوا من قبورهم ليسخروا من جيلنا الحالي، الذي أضاع فلسطين ويحررها على الورق

أو بالشعارات فقط. ومسألة خروج الآباء والجدود من قبورهم خصوصاً القواد الذين تركوا بصاتهم وانتصاراتهم علامات مضيئة في التاريخ العربى، مسألة مكررة في معظم العروض المسرحية السياسية التى تلجأ إلى الإبعاد الزمانى، والمثال القوى هو مسرحية المهرج، لمحمد الماغوط بالإضافة إلى العديد من المسرحيات مثل مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، لسعد الله ونوس، والدرأويش يبحثون عن الحقيقة لمصطفى الحلاج، وثورة الزنج لمعين بسيسو، باب الفتوح لمحمود دياب.

وفي الوقت الذى كانت تعرض فيه عروض مسرح الشوك في لبنان، وسوريا، ظهرت تجربة مصرية، تحريرية أيضاً، واتصلت اتصالاً وثيقاً برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر والحاسم في جبهتنا الداخلية في ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وأقصد بها تجربة مسرح القهوة التى قدمها ناجى جورج، كمؤلف شاب مع مجموعة من الشبان المتحمسين مسرحياً وسياسياً، فقدمت عرضين أولهما، مسرحية قهوة المعلم أبو الهول، لا يستغرق عرضها أكثر من خمس وأربعين دقيقة، وتدور أحداثها في أحد مقاهى السويس أو الإسماعيلية كخط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، طارحاً في المسرحية نوعين من النماذج الأول: نموذج سلبى انتهازى، والثانى: نموذج الوطنى ابن البلد، وينتقد العرض النظام الرأسمالى الانتهازى الذى لا يهتم إلا بزيادة ثروته، متمثلاً هذا النموذج، في

المعلم أبو الهول.

والمسرحية باختصار (رغم حشدها للنماذج البشرية) تدعو للخروج لملاقاة العدو الذي يتربص بالأمة العربية، وألاً ننتظر حتى يأتي إلينا، ساخرة من البورجوازيين المثقفين الحالمين والذين ليست لديهم القدرة على الفعل، والمسرحية تكاد تقول بشكل مباشر: «إن معركتنا مع العدو يجب أن تكون على مستوى الشعب كله، وبرغم ما يمكن أن يؤخذ على العرض من بعض السلبيات، إلا أنه استطاع أن يحقق التلاحم والمشاركة، ومخاطبة عقل المشاهد (إلى جانب وجدانه) فلم يكن جمهور المقهى، هو ذلك المتفرج السلبي، ولكنه كان مشاركاً في العرض، يمثل دور المتفرج من خلال التحام خشبة المسرح بالصالة، واكتسب الجميع حالة التمسرح، من خلال مقارنة أدوار أبطال العرض، بالمشاهدين، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الأبطال، مشاركين أحياناً في الحوار، بل في الفعل المسرحي، ولهذا لم يكن غريباً» أن يهّب أحد المشاهدين يوماً ليزعق مطالباً بفتح الباب، وإنقاذ الفتاة التي كان المعلم تركها خارج مقهاه وقت الغارة، خوفاً على ممتلكاته.

ويمكننا أن نطرح العديد من النصوص العربية التحريضية، لكن لا يفوتني أن أشير إلى مسرحية البعض يأكلونها والعة، والتي كتبها نبيل بدران وأخرجها في مصر هاني مطاوع، ومثل مسرحية نحن الملك للمغربي محمد خير الله، وهي مسرحية تحريضية تسجيلية،

تدعو للثورة على ملك المغرب، وتذكر بحادث الطائرة اهلليكوپتر، كذلك مسرحية عراضة الخصوم لعلى عقلة عرسان، والتي تنادى وتخرض بأخذ موقف تجاه معاهدة السلام، ومسرحية - مع التحفظ - البلدوزر لمعين بسيسو، والتي تخرض الجماهير المصرية والعربية باتخاذ موقف تجاه ما حدث للمسيرة الليبية إلى مصر لأنها تعليق من وجهة نظر ذاتية، حول عناوين الصحف الليبية، التي تابعت المسيرة، كل ذلك بالإضافة إلى عروض مسرح الحكواتي^(١) في لبنان. ومما لا شك فيه أن فترة الستينيات من هذا القرن العشرين، هي الفترة التي شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهي أيضا الفترة، التي طرح فيها المد الاشتراكي في بعض البلاد العربية، وهي أيضا تعدّ العصر الذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي، فالتيارات المعاصرة في المسرح العربي، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجة والحكواتي، والمسرح الاحتفالي، وغيرها تحمل بعض

(١) يميز مسرح الحكواتي في لبنان، ببناء فكرته على أساس البحث عن قصة أوحكاية شعبية من التراث أوالتاريخ، يختارها فنانون مسرح الحكواتي جميعًا، فتدور المناقشات فيما بينهم لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية، ورسم الأفكار الجوهرية، لكل مشهد على حدة، ضمن سياق مسرحي مترابط، تماما مثل جماعة مسرح الشوك، ولذلك، فإن النص الحكواتي قابل للإضافة والحذف والتعديل وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العاري من الديكور والإكسسوارات المسرحية، مما يسهل نقله في أي مكان، ومما يوفر النفقات الاقتصادية، لكي يصبح مسرح الحكواتي مسرحًا شعبيا مستقلا عن أية سلطة.

السمات البريختية، وتعد صوراً للتجاوب العربي، مع المدّ البريختي العالمي؛ لأن ظروف عالمنا العربي كما سبق أن طرح الباحث في فصل سابق، كقضية المصير العربي والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الإمبريالية العالمية فيها، والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية أدّت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياها، وإلى المزيد من الصحو الثقافي والفني. ففي فترة، ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، والتي كانت انعكاساً وتعبيراً عن القضايا المصيرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فنّ الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزته إلى منهج الإخراج المسرحي، فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختي في الإخراج طلباً ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التي تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد أنه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لا بد أن يتخذ موقعاً منه. فتحوّل المسرح في عديد من العروض العربية، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغيير.

لقد عرضت مسرحية بريخت، الاستثناء والقاعدة، على خشبة المسرح العربي، وفي مصر، أخرجها فاروق الدمرداش، وفي دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك في عديد من

الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب في مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها دائرة الطباشير القوقازية وهذا يؤكد، انفتاح عالمنا العربي، وفقاً لظروفه الحضارية، على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا، التي تهم المشاهد العربي.

ولم يكن جديداً على المشاهد العربي، ذلك المنهج البريختي التغريبي، الذي يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى، فهذه مسألة نجدها في السامر الشعبي وفي مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت، ولكن المسرحيين العرب، لم يدركوا - في البداية - من مسألة كسر الإيهام، إلا أنها تتمثل فقط في شكل الراوى الملحمي الذي يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوماً في حالة يقظة كاملة، وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

«ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى - منهجه في التقريب. فقد اتضح أنه قريب إلى حدٍّ ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج. ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جداً أحياناً في المراحل الأولى: فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات، إلا الراوى الذي يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثير. والبذرة الثانية اتجاهاه السياسي طبعاً، وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي

فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال». وسر اهتمام المخرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوى بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى فى الوجدان العربى، فلقد كان الحكواتى^(١) يستعمل الأسلوب الملحمى فى تقديم عرضه الفنى للجمهور، ويؤكد على عقله عرسان ذلك، فيقول:

«الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعراً، ويؤديها الحكواتى غناءً أو ترتيلاً يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم. وكانت عملية القطع - قطع الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفى إطار السرد نفسه».

فاستخدام وسيلة الحكواتى كقيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل

(١) يعرف الدكتور عبد الحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضاً، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كان يقلد أصوات الحيوان أيضاً، وكان الشعب لا يلتبس عنده تمثيلاً جاداً وإنما يلتبس ما يثير الضحك ويشيع البهجة، ولا تزال له نظائر فى الفنون التمثيلية الهزيلة إلى اليوم.

المشاهد في يقظة دائمة لاستيعاب قضايا المعروضة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذي يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لأن الحكواتي دومًا يقوم بعمل علاقة تلامسية مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوي الذي يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يبدأ في تحديد موقفه معبرًا بالقول أو الفعل استهجانًا أو استحسانًا، وتصل الأمور في بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة إلى تذكيرهم دائمًا بأن يكونوا قضاة أو مراقبين، تمامًا كما حدث في مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس الملوك جابر. التي كان الجمهور فيها يشارك في العمل المسرحي ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحًا علاقة جدلية مع «الحكواتي»^(١) أو راوي قصة مغامرة رأس الملوك جابر، كاسرًا الإيهام أحيانًا ومندمجًا في حكايته مرة أخرى. وفي هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد:

«ففي الحلقة يندمج الراوي في الدور كما أن الجمهور من جهته

(١) يتغير اسم الحكواتي على حسب البلد العربي (ففي الجزائر اسمه القوال) وفي مصر وسورية (الحكواتي) وفي العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم في عهد العباسيين السباجة باسم الممثل الذي أوجد هذا النوع من الفن الشعبي.

يندمج في الراوى، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى، وتتجدد هذه الفواصل، خلال مطالبته الجمهور بالصلاة على النبى أو صبّ اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور في حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشيء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائماً على الوعى بالواقع كشيء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من الالتمثيل الشيء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى، فالفواصل هى لحظات للتأمل، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لنراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتاً وموضوعاً فى الوقت نفسه. ولكننا لن نكون بأية حال، ذاتاً تتفرج، لأن الموضوع هو نحن. وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدرة على تغييره، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية».

فالجمهور فى المسرح السياسى الملحمى، لا يندمج اندماجاً انفعالياً كاملاً فى العرض المسرحى، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحى مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويحكم ويتخذ موقفاً تجاه المعروض؛ ولهذا يعمل المسرح السياسى الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة.

وبالإضافة إلى طريقة الكتاب المسرحيين العرب فى استخدام

الراوى لكسر الإيهام، استعملوا أيضاً معظم وسائل التغريب
البريختية.

ومن أشهر العروض المسرحية التى سارت على النهج الملحمى
هى مسرحيات ثورة الزنج ومأساة جيفارا للفلسطينى معين بسيسو
الذى لجأ إلى الإبعاد التاريخى لي طرح هموم الواقع العربى المعاصر،
ومسرحية مغامرة رأس الملوك جابر والملوك هو الملك للسورى
سعد الله ونوس الذى لجأ فى الأولى للتاريخ، والثانية لفكرة المسرح
داخل المسرح، مع فضح لعبة النكر السلطوية، ثم مسرحية الخرابة،
والمفتاح، للعراقى يوسف العانى، الذى اهتم فى الأولى، بالشكل
الملحمى، وفى الثانية لجأ إلى التراث الشعبى، ومسرحية وطنى عكا
للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى، ومسرحية الرجل ذو الصندل
الكاوتش، للجزائرى كاتب ياسين ومسرحية لعبة الحب والثورة
لرياض عصمت. ومسرحية ليلة مصرع جيفارا، لميخائيل رومان،
وبلدى يا بلدى للدكتور رشاد رشدى وكيف تركت السيف،
ومحاكمة الرجل الذى لم يحارب، لمدوح عدوان، والمهرج لمحمد
الماغوط، وهى مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريرية،
وملحمية فى آن واحد، وهذا يدعونا للقول بأن هذه التقسيمات قد
تكون تعسفية إلى حدٍّ ما، ولكن يبدو أننا نحتكم إلى الجانب الغالب
على النص المسرحى ذاته، كذلك نجد أن مسرحية، مثل حفلة سمر
من أجل ٥ حزيران، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى

والمسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبد العزيز حمودة، من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمي، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، أيضا يمكن إدراجها تحت مسرح الإسقاط السياسي، تماماً مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج. ومسرحية جحا في الخطوط الأمامية، لجلال خوري، ويمكننا أن نعدّد - مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقي خميس، ومسرحية الشياطين في القرية والصارخون في الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوي التونسي، ومسرحية ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج، للتونسي عز الدين المدني، وانتبهوا أيها السادة لنيل بدران، وغيرها، لكن هذه مجرد نماذج فقط.

ولكن السؤال المطروح الآن، برغم تأثر العديد من كتاب المسرح العربي بالنهج البريختي في مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا في عالمنا العربي، أن نهتم بمسرح بريخت هذا الاهتمام؟ - برغم طابعنا الخاص بنا - والذي يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألماني، وظروفه الحضارية؟

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسي التعليمي، في تنوير المشاهدين، ولكنه فشل في أن يكسب جمهور العالم، الذي زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق حتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيراً للمسرح الملحمي، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح

الملحمى، وأهمية وجوده والتأثر به في الوطن العربى، فهذا هو نعمان عاشور يقول: إن مرحلة بريخت قد انتهت، ولا يستطيع أحد أن يسير على منوالها. إن مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه وبريخت لن يتكرر وبرغم المبالغة الظاهرة في هذا رأى، لأن التأثير بمسرح بريخت التعليمى، ما زال حتى اليوم يمارس، برغم موت بريخت وبرغم أن نعمان عاشور طرح هذا رأى فى عام ١٩٦٨، إن حاجة الأمة العربية للمسرح التعليمى، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة فى وطننا العربى من ناحية، والظروف الحضارية التى تمرّ بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمى الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياها التى تعنيه بأى وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

أما الفريد فرج، فيأخذ موقفاً وسطاً من حيث التأثير الكامل بمنهج المسرح البريختى حيث يقول: إنه من المستحيل التأثير ببريخت، تأثيراً كاملاً ويشاركه رأى محمود دياب حيث يقول:

«ففن بريخت إنما هو نتاج تاريخ ثقافى عريق للشعب الألمانى، ومذهب بريخت فى المسرح قد يتفق وذوق الشعب الألمانى وثقافته، إلا أنه ليس بالضرورة يصلح أساساً لما يقدم للشعب المصرى، إن علينا نحن كتاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا ويستهدف بصفة أساسية شعبنا يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه».

وعليه يمكن القول: إن نقل مسرح بريخت من بيئته قد يضر أكثر مما ينفع، فقط يمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربي، جمهوراً من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجي، الذي يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختي، كذلك عدم رغبة الحكومات العربية، في بعض الأحيان في مناقشة قضاياها على المسرح. ويشير بريخت إلى ذلك فيقول:

«كذلك، يرتبط المسرح الملحمي المعاصر بميول معينة، فهو لا يمكن بأي حال، أن يقام في أي مكان، فإن أغلب الدول الكبيرة لا ترغب في مناقشة مشاكلها على المسرح. فمسارح لندن وطوكيو، وروما تقام لأغراض مختلفة تماماً. ولقد كانت الظروف مناسبة لإقامة مسرح ملحمي تعليمي في أماكن قليلة فقط، ولفترات قصيرة، فلقد حرمت الفاشية تطور هذا النوع من المسرح في برلين بكل عنف. إن إقامة مسرح ملحمي تتطلب مستوى معيناً من التقدم التكنولوجي كما تتطلب وجود حركات جوهرية في الحياة الاجتماعية يهتمها البحث عن حلول لمشاكل الحياة عن طريق المناقشة الحرة. كما يهتمها أيضاً حماية هذه الأهداف من أية ميول مضادة».

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه. إلى حد كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمي، لا يصلح لأي مكان، إنما في الوقت ذاته، يدين النظم الرأسمالية والفاشية التي يرهبها أن تناقش

قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها، ومن ثم تثور وتطلب التغيير ونظن، أن بعض الحكومات العربية، بحكمها البوليسى، وبرقابتها الصارمة، ترفض أيضاً، أن تطرح قضايا الجماهير العربية على خشبات مسارحها؛ لأن معظم هذه الحكومات تخاف على هبة نظمها، بالإضافة إلى ارتباطها خارجياً، باستراتيجية تابعة لدول عظمى، ومن ثم تخشى غضبها، وثورة الجماهير، والمطالبة بالتغيير، وفي أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بدأ النقاد وفنانون المسرح، يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، أو الوثائقى، بعد أن تم عرض المسرحية الشاملة، الوثائقية الغول. والتي ألفها بيتر فايس، وأخرجها فى مصر - مستخدماً أسلوب السيرك، والكوميديا ديلارتي مع أساليب المسرح الشامل، من موسيقى وغناء ورقص ومايم - المخرج المصرى أحمد زكى.

إن المسرح التسجيلى موجود الآن فى عالمنا العربى، ينهل فى كثير من الأحيان من الأسلوب الذى سار فيه بيتر فايس، ويأخذ موضوعه من واقع عربى، هذا الواقع، يتمثل فى مأساة فلسطين والمشكلة العربية عامة، ومشكلة التحرر الوطنى، وعديد من المشاكل، التى لها تأثير واضح، ومباشر فى الواقع العربى، ولكن يجب أن نفرق تماماً، بين المسرح الذى يستخدم وسائل المسرح التسجيلى كما كتبه بيتر فايس، والذى يعتمد على عناصر المسرح الشامل، وبين المسرح

الذى يكتب فى مناسبة تاريخية، أو حادثة، كتسجيل لكل منها؛ لأن المقصود بالمسرح التسجيلى فى رأينا، هو طرح حقيقة تاريخية، ثم تحميلها مفهوما سياسيا.

وثمة مسرحيات تسجيلية عربية مثل مسرحية النار والزيتون، لألفريد فرج، والتي تطرح أبعاد المأساة الفلسطينية، وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران، لسعد الله ونوس، والتي تأتى كاستجابة تسجيلية لنكسة يونيو ١٩٦٧، واليهودى التائه ليسرى الجندى، والتي تطرح بالوثائق والأرقام، تطور مأساة فلسطين، وعراضة الخصوم، لعل عقله عرسان، كتحريرض ضد معاهدة السلام، مستخدماً أسلوب المسرح التسجيلى على منوال بيتر فايس، ومسرحية الجندى المجهول، لغسان مطر، والتي تشير إلى الانتكاسة العربية، من جراء حرب العرب مع اليهود فى يونيو ١٩٦٧.

ومما يلفت النظر هنا أن المسرح المغربى، شكل لنفسه تياراً متميزاً، هو تيار المسرح التسجيلى، الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطاً عضوياً، ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد التسجيلى، واستندت إلى الوعى بالقضية الفلسطينية هى موال البنادق، كما يرى عبد الرحمن زيدان، حيث يقول:

«أذكر مسرحية موال البنادق، وهى تركيب شعري يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجهه

التحديات الداخلية والخارجية في بلده، وفي المنفى، وهناك مسرحية حزينان شهادة ميلاد لأحمد العراقي، وهي مسرحية تسجيلية يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التي نفخت في الواقع «الهش» بحقائق مزورة من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها».

ويمكن أن نضيف إلى تيار المسرح الوثائقي بالمغرب، مسرحية وثائق من القرن العشرين، لمؤلفها محمد إبراهيم بوعلو، وقد تأثر فيها كمسرحية تعليمية، بيريخت، وبيترفايس. والمسرحية تعرض لمأساة بعض الشعوب في عالمنا المعاصر، وتعرض الوثيقة الأولى للشعب الفلسطيني ما تعرض له من طرد جماعي، وتحويلهم إلى لاجئين، وهذا ما يعنينا كعرب، أما الوثيقة الثانية، فتعرض لمأساة الحدود في الدول الأفريقية، والثالثة تعرض لمأساة دول أمريكا اللاتينية، أما الرابعة والأخيرة، فتعرض لمأساة شعب فيتنام.

ثم تأتي مسرحيات، النوع الثاني، وإن كانت انعكاساً لحدث تاريخي وقتي، ولكنها لم تلتزم بأسلوب مسرح بيترفايس التسجيلي، إنها تسجيل، للحظة، أو حدث تاريخي، مثل مسرحية رأس العش، لسعد الدين وهبة، ونداء الأرض، بمناسبة يوم الأرض الفلسطيني في ٣٠ مارس من كل عام، لعدنان أبو شرخ، ومسرحية دير ياسين، لعدنان مردم بك، وهي تسجيل لحادث مذبحة دير ياسين، وترد فيها أسماء الشهداء وتواريخ استشهادهم وموقف القوات العربية، في

عين كارم، والتي رفضت كما يطرح المؤلف، الاستجابة لنجدة قرية دير ياسين، قبل المذبحة بيوم واحد، ورفضت الحامية العربية إمدادهم بالرجال والسلاح.

ثم مسرحيات كتبت بمناسبة رحيل عبد الناصر مثل ياسين ولدى والتي مثلتها فرقة فايز حلاوة بمصر، ومسرحية ٢١ سبتمبر لميخائيل رومان ومسرحية حجة الوداع لظافر الصابوني.

ثم مسرحيات مباشرة لتسجيل حدث العبور في أكتوبر ١٩٧٣، مثل العبور لفؤاد دواره، وحدث في أكتوبر لإسماعيل العادلي، ومن وحي أكتوبر لفتحى فضل والناصر صلاح الدين لمحمد محمود شعبان، بالإضافة إلى أعمال شعرية مثل عرض هنا القاهرة، معتمداً على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر وإخراج عبد الرحمن الشافعى، والعرض المسرحى فى حب مصر، أشعار سمير عبد الباقي، وإخراج سامى صلاح، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التي تكتب لمناسبة بعينها، فهي أعمال لتسجيل حدث، لكنها ليست أعمالاً مسرحية تسجيلية. وقدمت فرقة الباسم المغربية مسرحية الكبيرة بمعنى الحرب، كما يراها المواطن المغربي. ومسرحية الزحف المقدس، لأبي عمر المريني، ومسرحية حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلام، لكويندى سالم، ومسرحية نيرون السفير المتجول، لمحمد مكين.

ثم تأتي فى النهاية مسرحيات كتسجيل لأحداث متفرقة، مثل

مسرحية البلدوزر لمعين بسيسو، كتسجيل لحادث المسيرة الليبية إلى مصر، وإن أطلقنا عليها اسم مسرحية تجاوزًا لأنها مجرد رصد لعناوين الصحف الليبية اليومية التي تابعت المسيرة. ثم مسرحية أو حوارية المهدي ولدي، لليبي صالح القمودي ويتناول فيها لأول مرة على الصعيد العربي قضية المهدي بن بركة الزعيم المغربي الذي قتله التسلط في باريس ومثل به وأحرقت جثته وذُرَّ رمادها.

ولأن هذه المسرحيات (النوع الثاني) لم تكتب على نفس المنهج الذي ابتدعه بيتر فايس، ولأنها لم تحمل الحدث التاريخي دلالة سياسية مباشرة، ولم تستعن بوسائل المسرح التسجيلي.

وليس معنى هذا أننا نفترض قوالب جامدة، فمن الممكن أن تكون المسرحية الواحدة، تسجيلية وملحمة في آن واحد. أو تسجيلية وتحريضية في نفس الوقت. وعليه فإن هذه مجرد تقسيمات قد تكون تعسفية أحياناً، لكنها فقط لتسهيل مهمة الدراسة. ومن الظواهر اللافتة للنظر، أن مسألة العودة إلى التاريخ العربي، والرجوع إلى أحداثه وأبطاله، تشكل أحد الخطوط الرئيسية في ملامح أدب ما بعد النكسة في يونيو ١٩٦٧، وحتى أواخر السبعينيات. وقد اعتمد معظم كتاب مسرح الإسقاط السياسي، على الأبعاد التاريخي معتمدين على حوادث التاريخ العربي، الذي أعاد الكاتب بناء أحداثه وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الإسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير

الأساطير تفسيراً معاصراً، أو استخدام الحدودية الشعبية برؤية معاصرة.

ولقد انقسم الكتاب الذين يعتمدون على التاريخ إلى فريقين أساسيين عند تحليل أعمالهما المسرحية. فريق لجأ إلى توجيه اللوم إلى الأنظمة العربية الحاكمة واعتبر أنها المسئولة عما يحدث للأمة من انتكاسات. وفريق صبّ جام غضبه على الشعب وأدانته واعتبره نتيجة لتكاسله وتأخره هو المسئول عما يحدث في الأمة العربية من هزائم.

وكاتب مسرح الإسقاط السياسى عندما يعالج قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، فإنما يلجأ إلى قناع من التاريخ، أو بلد بعيد، وهو فى مسرحه لا يهتم ببعث الماضى، ولا تمجيده، فكتب التاريخ أكثر صدقاً وأكثر دقة، لكنه يحاكم الماضى على ضوء المفهومات العربية المعاصرة، فيتهاوى الماضى العربى المجيد بين يدى هذه المفهومات، ولا يستردّ اعتباره إلا حين ينتصب ليحاكم الحاضر، والكاتب المسرحى فى هذه الحالة، إنما يستند إلى التاريخ بحرية، ليعقد أحياناً مقارنة بين الفترتين الحضاريتين، وأحياناً أخرى إلى مزج الحاضر بالماضى، فيحدث التناقض بينهما، ومن ثم يعمل المتلقى على المقارنة بين الماضى والحاضر من خلال لحظات التداخل والافتراق، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذا فيقول، حول موضوع توظيف التراث فى المسرح:

«إن العلاقة بين التجربة الواقعية، والتجربة التاريخية هي علاقة اتصال وانفصال، أو التقاء وافتراق، ويمكننا أن نحدد شكلين عامين للمسرحية المرتبطة بالتراث.

أولهما: يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ، أى بالتجربة التاريخية، زماناً ومكاناً.

وثانيهما: يمزج فيه الكاتب مزجاً واضحاً، ومتعمداً بين التاريخ والواقع، فيتدخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة....

فالوعى بالتراث، لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع؛ لأنه في هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر.... وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضياً منتهياً، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الحاضر الذى لم ينته بعد، ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخي موجهاً بما يترأى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه».

ويمكن أن نعدّد على سبيل المثال العديد من المسرحيات ذات الإسقاط السياسى التى لجأت إلى الماضى لتناقش الحاضر، مثل مسرحية، باب الفتوح لمحمود دياب، وثورة الزنج، لمعين بسيسو، ثار الله للشرقاوى، وبعض أعمال صلاح عبد الصبور، والمسامير وياسلام سلم لسعد وهبه، والناس فى طيبة، للدكتور عبد العزيز حمودة، وثورة صاحب الحمار لعز الدين المدنى، وإن كان يمكن اعتبارها أيضاً، لجأت إلى الإطار الملحمى، واثت الى قتلت الوحش

لعلى سالم، وست الملك للدكتور سمير سرحان. والمفتاح ليوسف العاني، ومغامرة رأس الملوك جابر، الفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس، والأخيار لمصطفى الفارس، والتيجاني زليخة، والسؤال لمحيى الدين حميد، الحداد يليق بأنتيجون لرياض عصمت. وعنزة ليسرى الجندى وغيرها وغيرها.

ويعتبر مسرح الإسقاط السياسى، من أرقى أنواع المسرح السياسى، لأنه بإبعاده الزمانى والمكانى، يضمن شيئين أساسيين، أولهما: الحرية التى تتيحها له فرصة الإبعاد، ومن ثم الهروب من الرقابة وثانيهما: عدم المباشرة السياسية. وسمه الفن الجيد دومًا، هى عدم المباشرة، ومن هنا يضمن كاتب مسرح الإسقاط السياسى، عدم الوقوع فى المرحلية، بمعنى أن المباشرة السياسية قد تسقطه فى كمين الكاتب المرحلى. وعندما تنحسر تلك الظروف المرحلية التى عبر عنها الكاتب المسرحى بشكل مباشر قد يصبح عمله الفنى ذا قيمة وقتية: أو تاريخية، ويدل على ذلك محيى الدين صبحى حيث يقول:

«إن أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤية الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته، وعصره، أما أديب المرحلة، فهو الكاتب المحدد بالواقع القائم. وهذا يعنى أن أديب المرحلة يعبر عن واقع أنجز أو ينجز لكنه واقع محدد عقلاى. قابل للتجاوز فور تحقيقه والانهاء منه. أما أديب الأمة، فهو أديب الصيرورة الذى يعبر عن دياكتيك الواقع، أى

عن النسب والعلاقات الداخلية فيه، ضمن تطلعات الأمة إلى تجاوز واقعها نحو تحقيق ذاتها وتقرير مصيرها».

فالمسرح السياسى المباشر، قد يسهم فى توجيه الرأى العام، باتجاه معين فى فترة محددة، ولكنه يسهم فى ترسيخ قيم فى تفكير وسلوك الإنسان بشكل ثابت وأصيل، لأن القيم التى يثيرها ويحرض عليها المسرح السياسى المباشر، تكون ذات تأثير وقتى، قد تزول بزوال السبب. وهذا فى حد ذاته ليس عيباً، فقد أدى الفن إحدى وظائفه، ولكن الذى نعول عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة. فالعناية بالخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأحداث من الأمور الضرورية، لكن تبقى طريقة صياغتها فى مسرح سياسى بطريقة غير مباشرة. ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه. لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن، لسبب بسيط هو أنه ليس هناك نظرية سياسية. لكن لا شك فى أن لعقيدة المؤلف عاملاً هاماً من عوامل العمل الفنى، وعليه إذا أراد المؤلف المسرحى أن يصوغ عملاً فنياً فعليه أن يخضع لملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلاً من أن يخضع لآرائه أو حتى آماله. هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية، فلا بد للكاتب الذى يريد أن يعبر عن آرائه أن يمتلك تلك الأدوات التى تعينه على الكتابة، حتى يخرج ما كتبه فناً مسرحياً أكثر من كونه مقالاً سياسياً هجائياً. فالمعنى الاجتماعى أو السياسى لا يأتى من

خارج العملية الفنية ذاتها وليس مفروضاً على الفن من خارجه يأتي إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية مثلاً ليصبح هو المضمون في العمل الفني، وبهذا الشكل إذا حدث يصبح (الفن) في العمل الفني مدرّكاً نظرياً سابقاً على العمل الفني ذاته، وهذا خطأ كبير يقع فيه التفكير المسرحي الحديث. ويمكن التدليل على ذلك بالعديد من المسرحيات - تجاوزاً - التي كتبها منظرو الحركات السياسية في العالم العربي فخرجت كتاباتهم ساذجة فنيّاً، أقرب إلى المقال السياسي منها إلى المسرح السياسي، فالعلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. والمتفرج يتقبل هذه النقطة، بل إنه يجد نفسه منغمساً في عمليتها، لأنّ عالمه الواقعي هو في حدّ ذاته عالم الاحتمالات.

وعليه يمكن القول إنّ عالم الواقع مختلف تماماً عن عالم المسرح. ونحن كمشاهدين لعالم المسرح قد نتحفظ على مسرح الشعارات البراقة، التي تسهم في التهوين والتشوين وتعتمد على الكلمة الصارخة، لأنّ هذا في حدّ ذاته، إلى جانب كونه ضدّ العملية الفنية، فإنّه قد يفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحكمة والاستيعاب، وليس معنى هذا أن هذا الرأي ينطبق على مسرح التحريض والإثارة، أو المسرح الملحمي أو التسجيلي، لكن فقط ينطبق على تلك المنشورات السياسية والتي يطلق عليها أصحابها

- تجاوزًا - أسم مسرح سياسى. فالفكرة والواقع المادى فى تفاعل دائم، وأن الفكرة تشكل الواقع، بقدر ما يشكل الواقع الفكرة. فالعمل الفنى ليس خادماً للواقع بل رائده وأستاذة. ولقد عرفنا أن خاصية الأعمال الفنية الكبرى، هى إثارة القلق لدى المشاهد، وبالتالي مساعدته على الوعي بالواقع، والعمل على تغييره، وإذا كان لا يثير التمرد أو يهدئ الدفعات العنيفة، فهو يعمل فى اتجاه الرغبة فى التحول، تحول وجود أصبح من الصعب احتماله، وذلك بفضح متناقضات الواقع، سواء أكان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، عن طريق الإسقاط التاريخى، من ناحية العرض المسرحى أو الإسقاط، لدى المتفرج ذاته، فيدرك، ويتعلم إلى جانب ما طرحه العرض من متعة فنية، فالمسرح يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت، إلى الوحدة والتكامل، أى يمكن الإنسان من إدراك الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية، وأكثر جدارة بالإنسان. والآن يحق لنا أن نتساءل: ما هو دور المسرح العربى بعد نكسة يونيو ١٩٦٧؟ فمن المعروف أن الشعر والمقال مثلاً يملكان خاصية الاستجابة السريعة أو الفورية. أما المسرح كفن مركب فإنه يحتاج إلى فترة زمنية أطول كى يعبر عن الحدث بالعمق الذى يستحقه. إن هزيمة ١٩٦٧ قد أذهلت الجميع وكانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار، فكانت هزيمة على جميع المستويات. وبالنسبة للمسرح فقد كانت مسرحية

المسامير هي الاستجابة الوحيدة المباشرة، برغم ما يؤخذ على بنائها وفنيتها، لكن يكفيها شرف المقصد ومبادرة التعبير. ولقد اتخذ المسرح بعد ١٩٦٧ مظهرين أساسيين، أولهما: ازدهار المسرح التجارى والابتعاد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية. أما ثانيهما: فيتمثل فيما ساد من تناقضات داخلية مريرة، أدت إلى تمزق الكتاب والمسرّحين والدفع بهم إلى: إما قبول الأمر الواقع - يأساً من إصلاحه، ثم محاولة تبريره هرباً من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه والعمل على تثبيته بحثاً عن الأمان الشخصى، أو الانصراف عن الواقع وقضاياه الهامة إلى غيبيات مهوشة عديمة، وبقي البعض يحاولون الوصول بشكل جاد إلى الواقع، وإدراكهم الأسباب الحقيقية لما كان سبباً فى الهزيمة، وطرحهم تصورهم للوسائل التى من شأنها أن تساعد على تجاوز ما حدث. غير أن الرقابة فى المسرح حالت دون وصول معظم أعمالهم وألجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله. ومن هذه المسرحيات ما اندفع لمناقشة قضية الهزيمة، وعلاقة الشعب بالسلطة أو طرح قضايا الواقع الذى فجّرتة الهزيمة، وقد ذكرنا من قبل أن موقف الكتاب بعد النكسة قد انقسم إلى موقفين، من ناحية إدانة الشعب أو السلطة، وبين هذين الموقفين تنحصر، معظم الأعمال المسرحية العربية، حتى عبور أكتوبر فى ١٩٧٣، حينما كان الحديث

عن النكسة، قد خفت تمامًا أو يكاد أن يصمت، حيث ازدهر المسرح التجاري الذي يعتمد على النجم، وزاد الاهتمام باستخدام الجنس في العروض المسرحية الاستهلاكية.

وقد تفشت عدوى مسرح القطاع الخاص في مصر، من حيث اهتمامه بالجنس أو النجم، إلى مسرح الدولة، فاهتم مسرح الدولة بالمسرحيات الممصرة، والمترجمات، أو اللجوء إلى التجريب، فبدت هذه الأعمال أشبه بالألغاز التي تطلب من المشاهد أو القارئ الحل، وكان هذا النوع من المسرحيات، يبدو في كثير من الأحيان وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، الهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب.

أما في المسرح المغربي، فقد عبر المسرحيون الهواة الذين يؤكدون انتباههم التاريخي ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية، وبعروبة المعركة عن رغبتهم في طرح أشكال مسرحية جديدة تبلورت في الاتجاه الاحتفالي وفي نتاج عبد الكريم برشيد وأحمد العراقي، ومحمد مكين، نتاج يبحث عن الديمقراطية التي باتت مطلبًا عامًا في كل الأقطار العربية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ويمكن أن نطرح نماذج لبعض مسرحياتهم، مثل عطيل الخيل والبارود، وفاوست والأميرة الصلحاء، وحكاية العربة، وعرس الأطلس لعبد الكريم برشيد، بالإضافة إلى النص التسجيلي موال البنادق، ثم نأتى لأعمال أحمد العراقي، ومن أشهرها حزيان شهادة ميلاد،

ومسرحية القنطرة، لمحمد العربي الخطابي، ومسرحية الشهيد لأحمد الطيب العليج. بالإضافة إلى محاولات الطيب الصديقي مثل معركة وادي المخازن، ومسرحية معارك الملوك الثلاثة، ومقامات بديع الزمان الهمداني، ولسنا في مجال الحصر، بل هذه مجرد أمثلة، وهذا لا يعنى أن ثمة مسرحيات عربية مغربية أخرى، سقطت في فكرة الانبهار بالحرب، فجاءت كأعمال ساذجة لا ترقى إلى مستوى النقد.

وبرغم أن مسرح ما بعد النكسة قد غلبت عليه سمة حساب النفس، وتصحيح الأخطاء وتعذيب الذات العربية، إلا أنه قد واکب التطورات السياسية فيما بعد، وأعمال المقاومة الفلسطينية، حتى أطلق على مسرح هذه الفترة، مسرح الغضب، فليست قضية المسرح العربي الأساسية قضية فئة بعينها، أو طبقة واحدة، كما يرى سامي خشبة حيث يقول:

«إنها قضية الأمة العربية كلها؛ لأنها قضية الوجود القومي للعرب، أن يستمر هذا الوجود أو ينتشر على الأقل في المنطقة الممتدة من النيل إلى الفرات، في العراق والشام كله ومصر، والمغرب العربي، فالقوى التي نواجهها قوى عنصرية، تزعم أنها نالت من «الله» نفسه تكريماً خاصاً جعلها أفضل من غيرها من بني الإنسان وأقربهم إلى قلبه وهذه القوى تحاول أن تستمد جذورها من تاريخ

منطقتنا ذاتها، ومن كل الأساطير الموروثة من حضارات ومن عصور
بائدة».

وعلى ذلك، فلا بد للمسرح من أن يتخطى مرحلة التجريب،
والتشويش الذى وقع فيها بعد نكسة يونيو. حتى لا يلتقى فيه
القدر الإغريقى بكوميديا الأخطاء، وحتى لا يختلط المسرح
الملحمى، باللامعقول. فلا زال البحث عن صيغة مميزة للمسرح
العربى، هو الشغل الشاغل لمعظم المسرحيين العرب، حيث إن
أغلبهم مازالوا يعتمدون على الاقتباس من الأساليب الغربية، سواء
فى الكتابة أو طريقة العرض، فلقد تعرضت الأمة العربية إلى أشكال
متعددة من الاستعمار، فكان أن تعرضت معالمها الحضارية للتشويه
والمسح، ثم كان بعد ذلك أن حققت استقلالها السياسى، ولكن
ثقافتها بقيت مستعمرة، وإذا كانت أمتنا العربية، قد نجحت فى
تعريب الكثير من العلوم، فإنه من الأهمية القصوى، أن تعمل على
تعريب آدابها وفنونها، والمسرح من بين هذه الآداب والفنون، فنحن
ندرك، مأساة اللغة العربية، فى المغرب العربى، حيث مازالت
الفرنسية لغة مهيمنة، وحيث أصبحت لغة الحياة والتعليم والفكر
والإدارة، بالإضافة إلى حالة الحصار والمضايقة التى يعيشها كتاب
المسرح الجاد، من قبل أجهزة الرقابة فى الداخل، فى الوطن العربى،
والذين يرغبون فى التعبير، عن حضورهم فى معركة الأمة العربية،
ولكنهم لا يستطيعون تجاوز الإطار الإقليمى أو الجغرافى نظرًا

للصعوبات والعراقيل، فأصبحت المسارح، الرسمية. التابعة للدولة مرتبطة ارتباطاً كبيراً بسياسة الحكومات في تلك الدول، وأحياناً بوقاً للتبشير بالسياسة الرسمية. وعلى ذلك يمكن القول: إن من يدعى أن أزمة المسرح العربي أزمة نصّ مسرحي قول مغلوط، فالعالم العربي مسرحياً، لا يعاني أزمة فكر بقدر ما يعاني أزمة حرية فأزمة النص المسرحي ليست منفصلة عن أزمة الحرية، سواء من قبل الدولة، أو من قبل المثقفين أنفسهم، وإن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب، ناتج عن عدم نضوج الفكر المحيط به، وفرق كبير بين المسئولية والعجز، والفرد في مجتمعنا كان عاجزاً لأن أجهزة السلطة كانت تقهره، ولم تكن تبنيه، مما أعاق الكاتب المسرحي عن التعبير عن قضايا واقعه.

فبقدر ما تكون الكلمة في الحلم طريقاً إلى الحرية، نجدتها في الواقع طريقاً إلى السجن، كما يقول محمد الماغوط. ولأنها دائماً كانت إحدى أبرز ضحايا الاضطرابات السياسية في الوطن العربي، فالأديب والكاتب المسرحي يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته ووجوده وإنسانيته، فالمعركة التي يمارسها الكاتب العربي، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هي أيضاً معركة خارجية، ويؤكد محمد الجزائري هذا، فيقول:

«إن المعركة ذات طبيعة ازدواجية، فهي معركة مواجهة من

الخارج، وهى من ناحية أخرى معركة مواجهة من الداخل، فالمعركة ليست مع الصهيونية وحدها، ولا مع الاستعمار وحده، بل هى أيضا معركة ضارية ضدّ كل أجهزة الحكم اليمينية والعميلة والخاضعة مباشرة للاستعمار.. كل الأجهزة الفكرية والسياسية والاقتصادية، التى تخدم بالتبعية - المصالح الإمبريالية فى البلدان العربية». والقضية المطروحة أمام المسرح السياسى العربى، أنه يحارب فى أكثر من جبهة، حرب داخلية ضدّ القهر وطلباً للحرية أو الديمقراطية، وحرب خارجية ضدّ العنصرية التى تهدف إلى قهر الشعب العربى وسلبه حريته وإمكانية التصرف وفق ما يريد. ولكن الدكتور سمير سرحان يرى رأياً آخر، فيقول:

«بعد عودة الحريات وقيام دولة المؤسسات، ثم بعد انتصارنا الرائع فى أكتوبر، بدأ الأدب المصرى يفقد الأرضية السهلة التى كان يقف عليها، وبدأ يجد نفسه فى حيرة، مصدرها افتقاره إلى الموضوع بعد أن زالت أسباب المعارضة، وبعد أن أصبح الرمز والإيحاء والإسقاط وسائل فنية لا لزوم لها. وكان من نتيجة هذه الحيرة، أن الأديب المصرى الآن يصبح كاتباً «تاريخياً» يتحدث عن الماضى أو لا يكتب على الإطلاق».

وندهش لهذا رأى، عندما ندرك أن الرقابة قد منعت أكثر من مائة مسرحية فى مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب فى مصر وحدها، فمعنى هذا أنه لا أحد يتكلم، لأن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم

خاطي لأن المسرح فنّ شديد الديمقراطية شديد التأثير، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظاماً.. غير أن هناك توجساً دائماً من أجهزة الدولة تجاه المسرح.

وطالما أن المسرح لا يعكس فقط صورة المجتمع ولكن يمكن أن يكون له تأثير ثوري وقوى على هذا المجتمع، ويعمل أحياناً من منطلق الرغبة في التغيير، كان هناك دائماً ثواب للفنانين المساييرين للوضع القائم وعقاب لمن يعترضون عليه، وهذا ما حدث في معظم بلدان الوطن العربي، إذ أنه، لعدم الحرية الكاملة للتعبير نظراً لوجود الرقابة الصارمة من السلطة فقد منعت أيضاً الرقابة في سوريا مسرحية المهرج لمحمد الماغوط، وحفلة سمر، رأس الملوك جابر لسعد الله ونوس، لمدة عام كامل، ومنعتاً تماماً مسرحية رسول من قرية تميرة بعد حرب أكتوبر، لمحمود دياب، والجميع يعلم ما حدث لباب الفتوح، ومسرحية الأستاذ لسعد وهبة، إذ بدأت المصادرة والمنع، ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا في مسرح السبعينيات.

إن الرقابة، قد تشكل حائلاً كبيراً دون تطور المسرح، في الأقطار العربية، خاصة وأن المقاييس الإعلامية المحددة التي تقيس بها الموضوعات الصحفية، أو نشرات الأخبار، لا يجوز تطبيقها على النص المسرحي، ولجنة الرقابة يجب أن تكون من المهتمين بالمسرح، ولأن الرقابة لا تشتد في بلد ما إلا حينما يشعر الوضع القائم بأنه في

خطر أو في وضع مهتز، والرغبة المكبوتة للتعبير في المسرح، تنفجر إذا حدثت الرقابة فواقع المسرح في الكويت مثلاً يعاني من أخطاء كبيرة وتمرّد كبير، فالمسرح تابع لإدارة مؤسسات النفع العام، مما يقيد المسرح ولا يعطيه الحرية في الحركة، وعن المسرح في الجزائر قال الفنان مخلوف بوكروخ: إن المسرح في بلاده، لا وجود له، بل لقد أغلقوا أبواب معهد الفنون المسرحية، وأبقوا على شعبة الرقص وحدها، وانهار المسرح تماماً، أما عن المسرح التونسي، يقول المنصف السويسي، إن المسارح والمؤسسات الرسمية في تونس أفلست فكل رجال المسرح الذين أنشئوا هذه المؤسسات تركوها وأصبحت مؤسسات جامدة لا تتحرك، ولا تمتلك سوى اللافتة، وكذلك المسرح في الأردن يغرق ويغرق كما يرى محمود الزيودي، كما أن المسرح في البحرين يتنفس تحت الماء، كما يرى الدكتور محمد الخزاعي، وعن المسرح في المغرب، فيكفي أن الفنان الكبير الطيب الصديقي قد عبر عن واقع المسرح في بلاده بأنه قد ترك الإخراج المسرحي، وأنه بعيد عن المسرح منذ مدة طويلة.

إن هذه الآراء السابقة، للمسرحيين العرب، تدلّ على سمتين أساسيتين، أولهما: انعدام حرية التعبير تماماً في معظم بلدان الوطن العربي، وثانيهما: هو الردّ على مقاله الدكتور سمير سرحان، من وجود الحرية منذ برهة، لأن المثقفين المسرحيين الذين يمكن أن نطلق عليهم، متحررين، ومواطنيين يحبّون بلادهم، إنما يعبرون دائماً عن

رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضبط السلطات البوليسية، ومن هنا كان تعثر المسرح فى الوطن العربى، بالإضافة إلى أهمية وجود المسرح السياسى إذا أتيح فى يوم من الأيام، وفى نفس الوقت تبرز أهمية مسرح الإسقاط السياسى، فى وطننا العربى، محاولة من الكتاب الجادين للتعبير عن أحلام أمتهم، ومحاولة منهم للتغيير نحو الأفضل، ونظن أن هذه هى أهم أهداف المسرح السياسى، مهما تعددت أشكاله، فالشكل مشكلة فنية، تتجدد مع كل عرض مسرحى، وتتطلب حلها من جديد، انطلاقاً من موضوعها، والرؤية والمعالجة وليس مجرد قالب جاهز خاضع لقوانين مطلقة أو ثابتة، أو منقولة حرفياً من بريخت أو بيسكاتور أو بترفيس. أو من شكل الجريدة الحية، فظروفنا العربية، تفرض مسرحاً سياسياً عربياً خاصاً بنا، نابعاً من تربتنا، معبراً عن شعوبنا ونضالاتها وعذاباتها وصراعاتها، ومطامعها دون أن نأمل كثيراً فى عون نتلقاه من أى نوع من المسارح الملزمة بقضية مشابهة، إلا فى الحدود التى تتماشى عندها حواف القضايا، فالنوع الأدبى يكتسب الوجود واللون والتميز من التربة الاجتماعية التى ينبت فيها، فللنظام الاجتماعى تأثير حاسم فى شكل الأدب وموضوعاته وتحديد حاسم لوضعه ومكانته بين أوجه النشاط الإنسانى، بالإضافة إلى أن كل عصر، يستطيع أن يخلق المسرح الذى يناسبه.

فهرس

صفحة

٥ على سبيل التقديم
٨ الواقع الحضارى العربى
٤٦ المسرح السياسى فى الوطن العربى

١٩٨٥ / ٥٠٦٢	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٠٢-١٤٤٧-٧	الترقيم الدولى

١ / ٨٥ / ٤١

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

10/10/03

20

